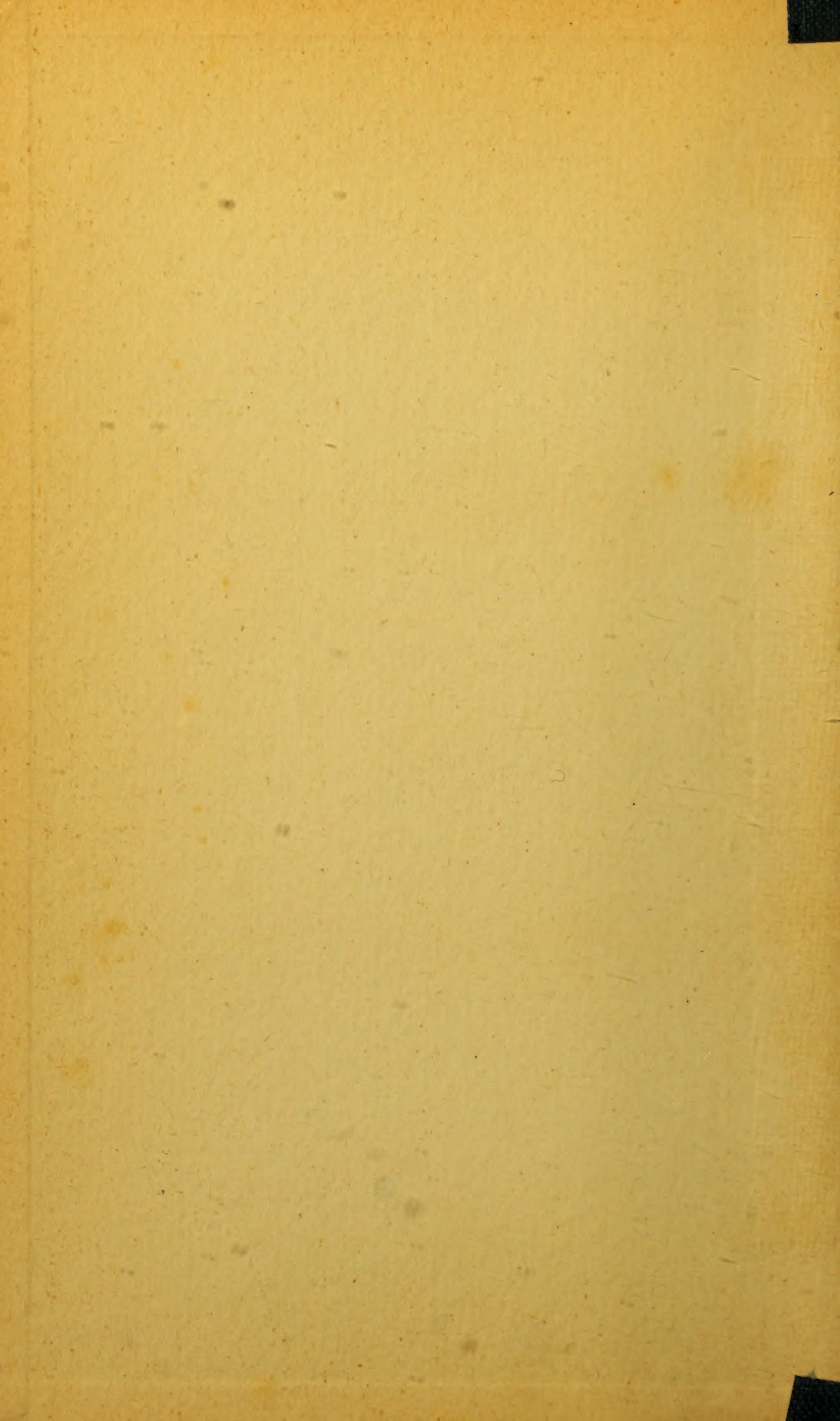
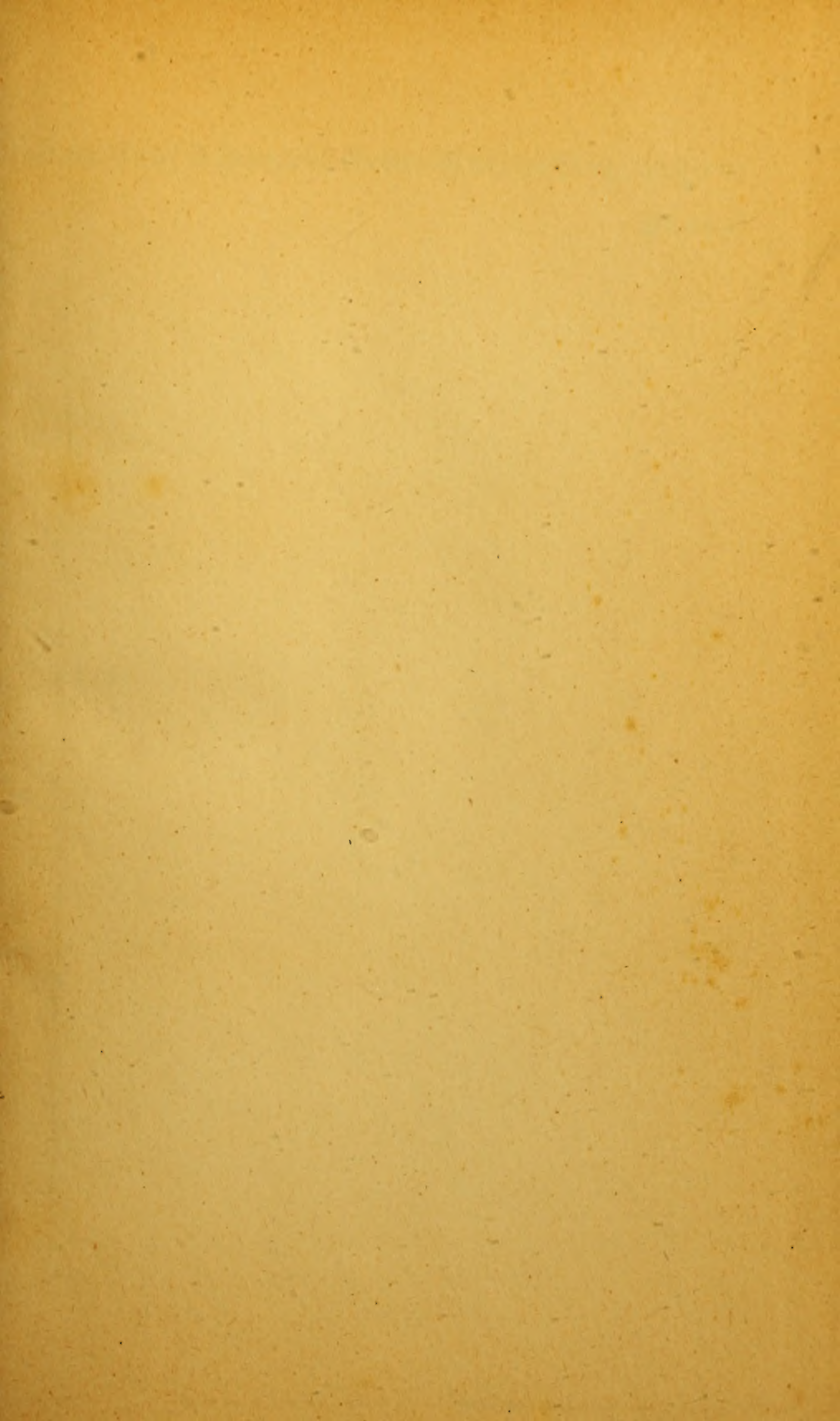
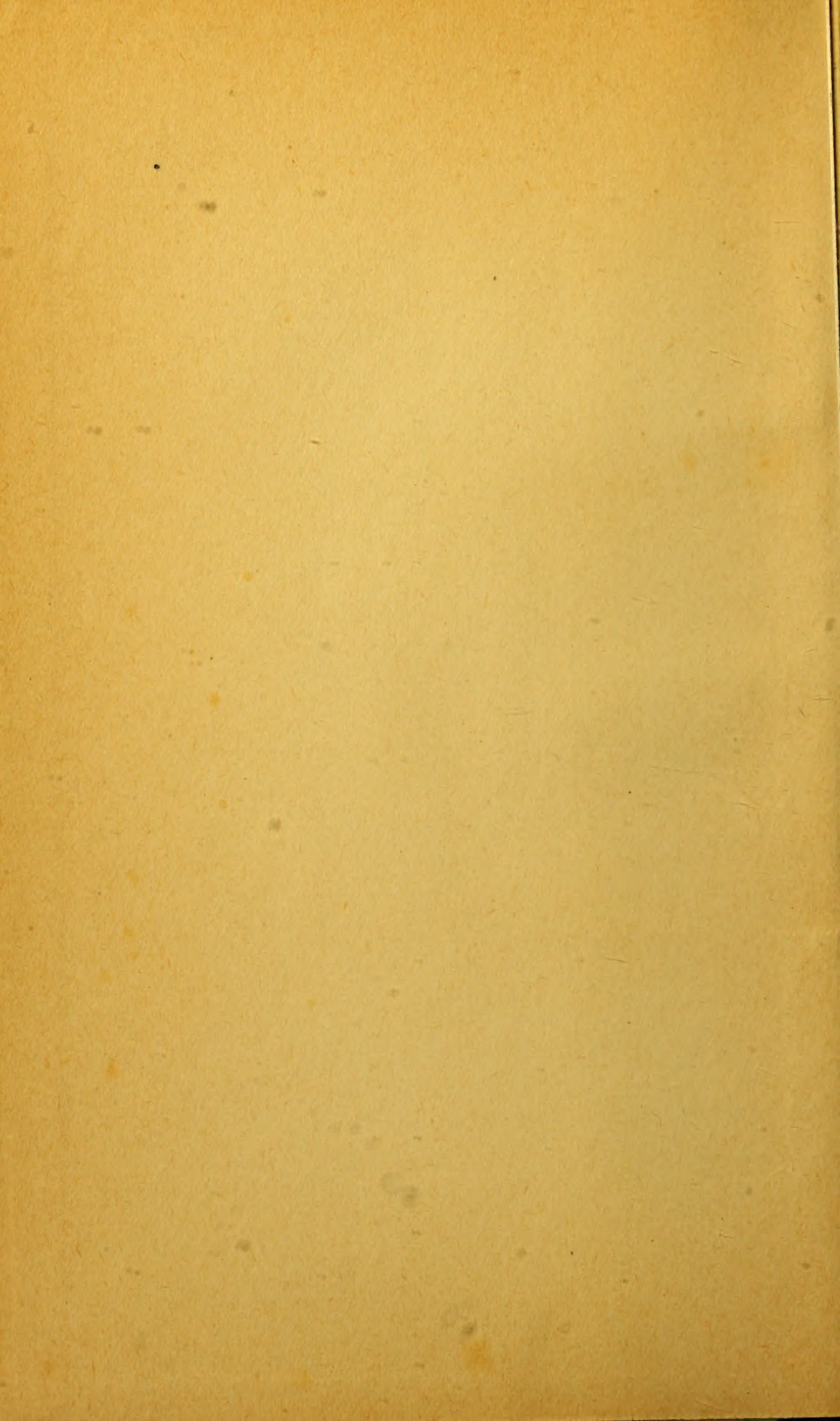
RUDOLF STEGLICH



Georg Friedrich Händel

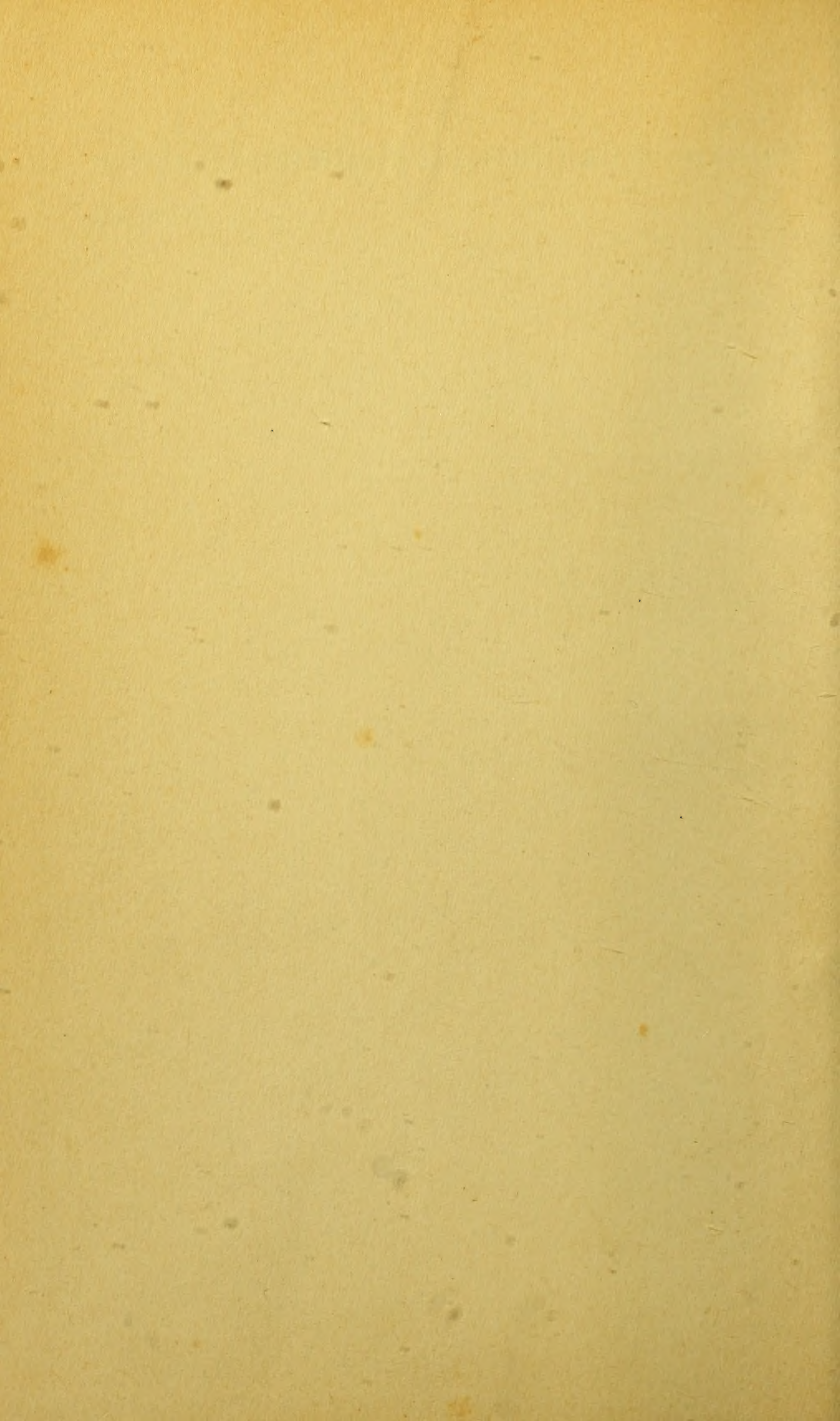






Breitkopf & Härtels kleine Musikerbiographien:

Händel

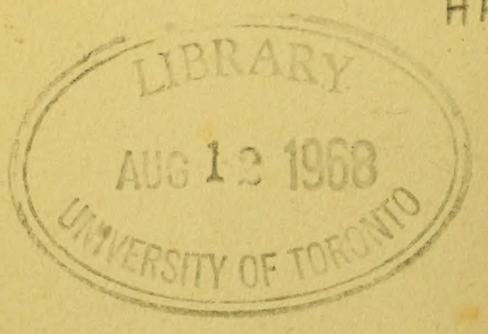


Rudolf Steglich

Georg Friedrich Händel

Leben und Werk

Breitkopf & Härtel in Leipzig





Buchausstattung: Karl Stratil

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Das Leben

Inmitten des alten deutschen Reiches, in Halle an der Saale, kam Georg Friedrich Händel zur Welt. Hier oder doch in Halles nächster Umgebung waren auch seine Eltern aufgewachsen. Der Großvater väterlicherseits hatte sich seine Frau aus dem nordthüringischen Eisleben geholt und war selber, wie seine Vorfahren, im deutschen Osten, in Breslau geboren. Der Großvater mütterlicherseits entstammte einer sudetendeutschen Familie, die ihres lutherischen Glaubens wegen ihre böhmische Heimat verlassen hatte, und die Ahnen der Großmutter von Mutterseite waren in väterlicher Linie in Halle selbst, in mütterlicher an der niederrheinischen Nordwestgrenze des deutschen Volksbodens, in Cleve beheimatet. So floß in Händels Adern das Blut der deutschen Stämme vom Rhein bis zur Oder, vom Harz bis zu den Sudeten ineins. Dazu kam, daß seine Vorfahren schon generationenlang zumeist als „ratsverwandte" Handwerksmeister oder lutherische Geistliche und Universitätsprofessoren den führenden Ständen angehörten: insgesamt wahrlich ein Erbe, das über bürgerliche und stammesmäßige Enge hinaus zu einem volkweiten Leben und Lebenswerk fähig machen konnte. Keinem andern der großen Meister deutscher Musik war die Weite deutschen Wesens so im Blute mitgegeben wie ihm.

Wie stark war der Drang ins Weite und zum Ganzen schon in seinem Vater, dem „edelen, wohlehrenfesten, großachtbaren und kunstberühmten Herrn Georg Händel"! Der

war in jungen Jahren als Schiffsbarbier von Lübeck bis Portugal gekommen und hatte in kursächsischen, schwedischen und kaiserlichen Regimentern als Feldscher „rühmlich gedienet" und „mancherlei zu seinem großen Nutzen erfahren", bis er endlich „auf inständiges, vielfältiges schriftliches Anhalten seiner lieben Mutter" nach Halle zurückkam, wo er es dann im freien Berufe eines Barbiers und Wundarztes durch Willenskraft, Tüchtigkeit und Ehrgeiz bis zum fürstlich sächsischen und kurfürstlich brandenburgischen geheimen Kammerdiener und Leibchirurgen brachte.

Die Mutter Dorothea wuchs im Pfarrhaus von Giebichenstein auf, eine Viertelstunde von Halle saaleabwärts, als treubewährte Stütze ihres alternden Vaters auch in schweren Zeiten — eine außergewöhnlich tapfere und geistig rege, in alter lutherischer Art fromme Frau. Sie war zweiunddreißig Jahre alt, als der sechzigjährige Georg Händel nach dem Tode seiner ersten Frau mit ihr eine zweite Ehe schloß. Zwei Jahre später, am 23. Februar 1685, wenige Wochen bevor in Eisenach Johann Sebastian Bach geboren wurde, schenkte sie ihm und der Welt als zweites von vier Kindern dieser Ehe ihren Sohn Georg Friedrich.

*

Noch im Jahrhundert des Dreißigjährigen Krieges haben die beiden großen Musiker Händel und Bach ihre Kinderjahre verlebt. Das war eine Zeit, da durch den verheerenden langen Krieg bei Volk und Fürsten der Gemeinschaftssinn verhängnisvoll geschwächt war, kleinlicher Untertanengeist überhand genommen hatte, Deutschland schlimmer als je in Kleinstaaterei zerfiel. Wie sollte hier noch Wirkung in die Weite, Dienst am Ganzen möglich sein? Nur in eingeschränk-

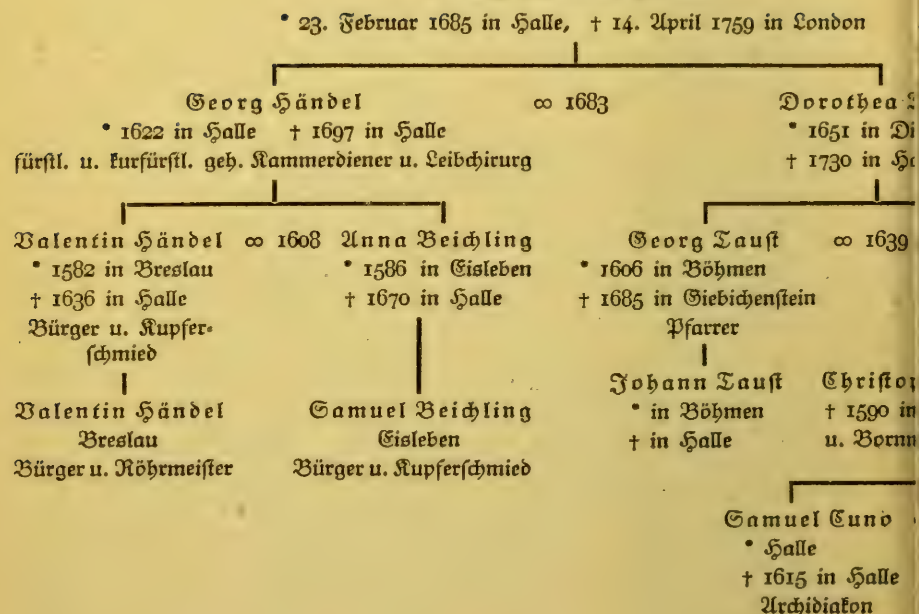
tem Kreise, für sich selbst, im Dienst einzelner Herren, Körperschaften, Gemeinden regte man die Kräfte.

In dieser politischen Zersplitterung drängte es die Besten um so mehr zur Verinnerlichung, zur religiösen Sammlung und Vertiefung der Seelenkräfte, aber auch zu wenigstens geistiger Ordnung und Beherrschung der Welt. Der große Denker Gottfried Wilhelm Leibniz entfaltete damals aus diesen besten Kräften seiner Zeit und damit auch aus Grundkräften deutschen Wesens überhaupt die tiefdringende und umfassende Weltschau der „prästabilierten Harmonie". Das heißt: er sah die lebendige Welt ordnend und gestaltend durchwirkt von dem Grundgesetz der Harmonie, das ihr die Vorsehung voranstellt — nicht der Scheinharmonie eines nurbeschaulichen, geruhigen, faulen Daseins, vielmehr der lebendigen Harmonie, die der tätige, strebende Geist im Kampf gegen Dunkel und Verworrenheit immer klarer als Sinn und Ordnung des Ganzen erkennt und sich selbst erringt.

Wie verschieden aber sind trotz dieses gemeinsamen Lebensgrundes Weg und Werk jener beiden Meister! Bach findet, nach dem Gesetz seiner Väter, den Platz zur Vollendung seiner Aufgabe als Musikbeamter in Arnstadt, Mühlhausen, Weimar, Köthen, Leipzig; bei aller Weltweite des tragenden Grundes geht es ihm im wesentlichen um die Wendung nach innen, eine von der „Welt" abgekehrte Inbrunst, die vom Höchsten durchglühte Seele: „Gott und ich" ist das Hauptthema seines Lebens und Schaffens. Auch Händels Seele ist vom Höchsten durchglüht, aber sie ist der Welt voll zugewandt, der weiten Welt, die ihm nicht minder von jenen höchsten Kräften durchpulst ist: sein Lebensthema ist „Mensch und Welt" — nach dem Gesetz seiner Väter, der Weite seines deutschen Erbes, verstärkt vielleicht noch dadurch, daß infolge

Händel

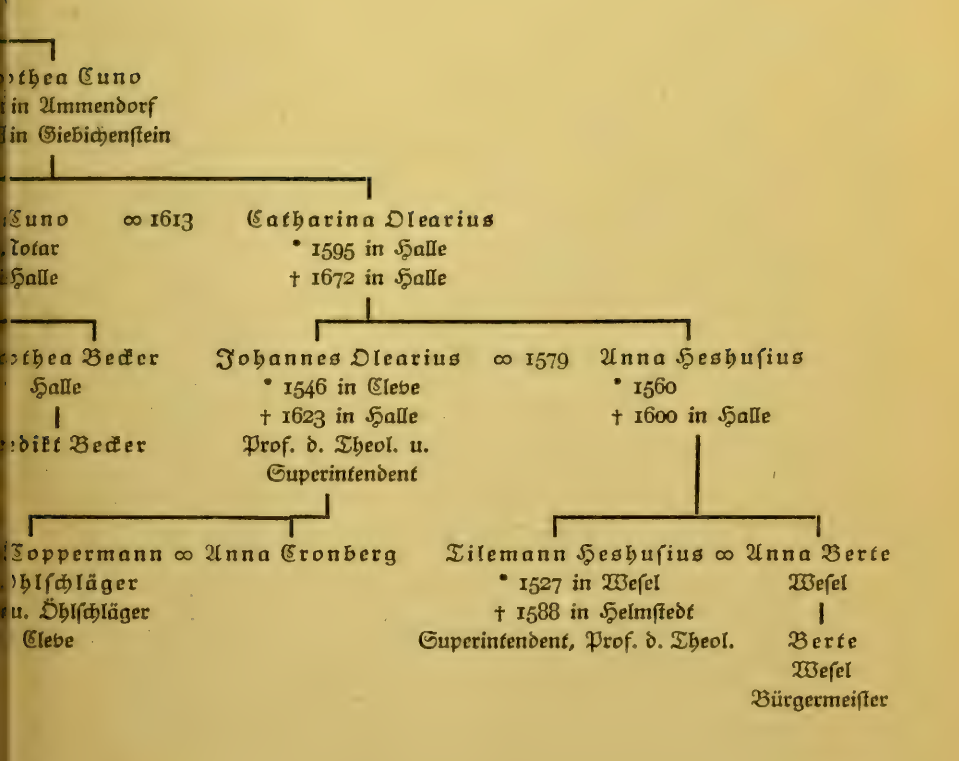
(nach



Georg Friedrich Händel
• 23. Februar 1685 in Halle, † 14. April 1759 in London
Georg Händel
• 1622 in Halle † 1697 in Halle
fürstl. u. kurfürstl. geh. Kammerdiener u. Leibchirurg
∞ 1683
Dorothea
• 1651 in Di
† 1730 in H
Valentin Händel
• 1582 in Breslau
† 1636 in Halle
Bürger u. Kupferschmied
∞ 1608
Anna Beichling
• 1586 in Eisleben
† 1670 in Halle
Georg Taust
• 1606 in Böhmen
† 1685 in Giebichenstein
Pfarrer
∞ 1639
Valentin Händel
Breslau
Bürger u. Röhrmeister
Samuel Beichling
Eisleben
Bürger u. Kupferschmied
Johann Taust
• in Böhmen
† in Halle
Christo
† 1590 in
u. Bornn
Samuel Cuno
• Halle
† 1615 in Halle
Archidiakon

nentafel

ünifen)



der Spätehe seiner Eltern die erste Nachkriegsgeneration des Jahrhunderts nicht so bestimmend auf ihn wirkte wie auf seine Altersgenossen, vielmehr die alte Kraft deutschen Bürgertums ihm noch ungebrochener vererbt war.

Daher ist Händel nicht nur Zeit seines Lebens, sondern weit darüber hinaus ein unzeitgemäßer Deutscher gewesen. Die Weite und Wucht seiner Persönlichkeit, der aufs Große, Klare, Freie, Volkhafte gerichtete Wille konnte ihm damals wohl noch von deutschen Eltern mitgegeben werden, doch nicht in jenem Deutschland selbst sich entfalten.

*

Die Überlieferung berichtet, daß der kleine Händel schon frühzeitig außergewöhnliche musikalische Begabung zeigte. Aber der Vater war gegen die Ausbildung dieser Gabe; wohl nicht, weil er unmusikalisch gewesen wäre, denn es wird von ihm gerühmt, daß er zu Hause mit den Seinen fleißig die guten alten lutherischen Kirchenlieder sang. Er fürchtete gewiß, der Sohn könne sich an die Musik verlieren, und er wollte doch etwas viel Besseres als einen Musikanten aus ihm machen: einen Rechtsgelehrten. Glücklicherweise fanden sich hilfreiche Hände, die ein Klavierinstrumentchen heimlich auf den Dachboden des Hauses trugen. Dort konnte der Kleine sich der geliebten Kunst ergeben, die zarten Töne des Klavichords drangen nicht zu den Ohren des gestrengen Vaters. Ein zweiter Glückszufall half weiter. Als der kleine Händel sieben Jahre alt war, hatte er es einmal durchgesetzt, auf eine Dienstreise des Vaters an den fürstlichen Hof zu Weißenfels mitgenommen zu werden, wo die Musik unter dem Kapellmeister Johann Philipp Krieger in Kirche, Kammer und Oper besondere Gunst und Pflege genoß. Eines Sonntags hob der Organist den Jungen auf die Orgelbank, damit er sich in einem Nachspiel

versuche. Der Fürst hörte es und stellte darauf seinem Leibchirurgus vor, daß zwar jeder Vater selber entscheiden müsse, was er seine Kinder werden lasse; er für seinen Teil aber müsse es als ein Verbrechen an der Menschheit ansehen, ihr ein solches musikalisches Genie zu rauben.

Nun ließ sich Vater Händel herbei, seinem Sohne durch den Organisten der Halleschen Liebfrauenkirche Friedrich Wilhelm Zachow geregelten Musikunterricht erteilen zu lassen. Zachow war selber ein tüchtiger Komponist, seine frische, oft geradezu dramatisch sprechende Art des Musizierens hob ihn über viele seiner komponierenden Amtsgenossen hinaus. Aber vor allem war er ein tüchtiger Musikerzieher, der seinem Schüler von Anfang an einen weiten Blick zu geben suchte. Er ließ ihn Musik aller Art und Herkunft studieren, wies ihn auf die besten Meister auch anderer Länder und älterer Zeiten, vor allem auch auf die Süddeutschen, Österreicher und Italiener. Er war der rechte Lehrer, Händels musikalische Gaben entfalten zu helfen. Händel ist ihm sein Leben lang dankbar gewesen.

In diesen Jahren hatte der jugendliche Musikus auch zum ersten Male Gelegenheit, sich in einer italienisierten höfischen Musikgesellschaft hören zu lassen und bedeutende Italiener zu hören und kennenzulernen, da ihn der Vater, als kurfürstlich-brandenburgischer Leibchirurg, auf eine Reise an den Berliner Hof mitnahm.

Bald darauf, im Jahre 1697, starb Georg Händel. Der Sohn ging zunächst die vorgezeichnete Bahn getreu weiter. Nachdem er das Gymnasium durchlaufen, ließ er sich an der Halleschen Universität einschreiben. Gewiß nicht nur, weil es der Wunsch des Vaters gewesen war. Die Universität Halle war eben damals durch den Vorkämpfer der deutschen

Aufklärung Christian Thomasius ein Vorposten neuer geistiger Bestrebungen geworden. Nicht nur aus Mitteldeutschland, vor allem auch aus dem Norden strömte ihr das junge Deutschland zu. Auch die Ideen des Menschenfreundes August Herrmann Francke, der damals eben sein berühmtes Waisenhaus gebaut hatte, werden Händel innerlich bewegt haben. Noch nach Jahren urteilte ein sehr kritischer, weltmännisch-modern gebildeter Beurteiler, der Hamburger Johann Mattheson, daß Händel in Halle außer der Musik „gar keine andere Studia" getrieben habe.

Darüber wurde die Musik nicht vernachlässigt. Schon im Jahre 1702 kam der junge Musikus auch zu Amt und Würden: er wurde Organist der Schloß- und Domkirche. Und er komponierte „wie der Teufel", versäumte auch gewiß nicht die Musikereignisse der benachbarten Städte Weißenfels, das damals eine wichtige Pflegestätte der deutschen Oper war, und Leipzig, wo sein Freund und Altersgenosse Georg Philipp Telemann die Meßoper leitete.

Daß er selbst die Bestimmung zum Opernkomponisten in sich fühlte, gab wohl den Ausschlag, daß der ins Freie, Weite drängende junge Komponist sich im Jahre 1703 nach Hamburg wandte. Dort blühte die führende deutsche Oper jener Zeit. Dort, in der alten Hansestadt, deren kulturelle Beziehungen mit den kaufmännischen weit übers Meer, vor allem nach England hinüberreichten, regte sich auch mehr als in dem eingesponnenen binnenländischen Deutschland ein freier, weltoffener Geist. Hätte Händel aber nicht von Hause aus eine deutsche Schule und ein deutsches Wirkungsfeld gesucht, er wäre nicht erst nach Hamburg, sondern gleich ins vielgepriesene Opernland Italien gezogen.

*

Hamburg war für ihn eine in vieler Hinsicht wichtige Lebensschule. Er lernte hier, sich in einer größeren Welt zu bewegen, an einer lebendigeren, schwierigeren Front des bürgerlichen und öffentlichen Lebens als Mensch und Musiker seinen Mann zu stehen. Sehr behilflich war ihm dabei fürs erste der vier Jahre ältere vielgewandte Mattheson; der war zugleich Komponist, Musikdirektor, Cembalist, Sänger, Darsteller, Schriftsteller, Erzieher, Rechtsgelehrter, Diplomat, verdienstlich vor allem als ein Führer des den neuen Fragen der Zeit zugewandten Musikschrifttums.

In Hamburg konnte Händel auch die Orgelkunst der Norddeutschen an der Quelle studieren. Doch verschrieb er sich ihr nicht. Als er und Mattheson eines Tages nach Lübeck fuhren, um dem dortigen berühmten Organisten Buxtehude einen Nachfolger auszumachen, kamen sie beide als freie Männer zurück, wohl nicht nur, weil sie keine Lust verspürten, die dem Nachfolger obliegende eheliche Versorgung der Jungfer Buxtehude zu übernehmen, sondern weil junge Männer von Welt wie sie nicht mehr zeitlebens auf einer Orgelbank sitzen mochten. Händels erstes größeres Kirchenmusikwerk, das in Hamburg entstand, die auf einen Text von Christian Postel geschriebene Passion nach dem Evangelisten Johannes, zeigt eine weit neuzeitlichere Haltung, als sie den Werken der noch dem Geiste des 17. Jahrhunderts verhafteten Kirchenmusiker vom Schlage Buxtehudes eigen war: opernmäßiges Pathos verdrängt den gehalteneren altkirchlichen Ausdruck.

Dies war nun das Wichtigste für Händel, daß er sich in Hamburg die Sporen als Opernkomponist verdienen konnte. Der damalige Hamburger Operngewaltige, Reinhard Keiser, hat in der Erfindung süßer Melodien auf deutschem Boden wenige seinesgleichen gehabt, er ist einer der größten deutschen

Melodiker gewesen; aber es fehlte ihm an der Zucht und Zielklarheit des Charakters, die erst den wirklichen Führer machen.

Händels Opernerstling, die Anfang 1705 aufgeführte „Almira“, folgte mit der Vielheit kleiner Formen, mit dem Gemisch deutschen und italienischen Textes dem damaligen Hamburger Brauch. Sie ist nicht so gewandt im Ausdruck wie Keisersche Musik, übertrifft sie aber an innerer Kraft. Es war ein großer Erfolg. Händel nutzte ihn aus, indem er gleich eine zweite (nicht erhaltene) Oper „Nero oder die durch Blut und Mord erlangte Liebe“ nachschickte. Im nächsten Jahre schrieb er auf Bestellung eine dritte, ebenfalls verlorene: „Florindo und Dafne“, die, auf zwei Abende verteilt, 1707 aufgeführt wurde.

Vorher aber hatte Händel Hamburg schon verlassen. Soviel er dieser Stadt verdankte, er konnte hier nicht recht weiterkommen. Auch auf diesem von ihm einst so hoffnungsvoll betretenen Boden bedrückten ihn Enge und Kleinlichkeit. Er konnte sich auch hier nicht als zeitgemäßer Deutscher fühlen.

*

Jenseits der Alpen aber lockte Italien. In seiner politischen Zersplitterung wie in der Mannigfaltigkeit der Kulturstätten Deutschland ähnlich, doch nicht wie Deutschland im 17. Jahrhundert von jahrzehntelangem mörderischen Kriege verheert, hatte es ein freies, blühendes, künstlerisches Leben entfalten können. Seit mehr als hundert Jahren galt es als das führende Musikland. Die bevorzugte, charakteristischste Kunstform, das Gesamtkunstwerk der Barockkultur, die Oper war seine Schöpfung. Seine Opernkomponisten, -sänger und -sängerinnen hatten sich die europäischen Residenzen erobert. Damals eben hatte es in Meistern wie Alessandro Scarlatti und Arcangelo Corelli eine neue klassische Stufe seiner Musik

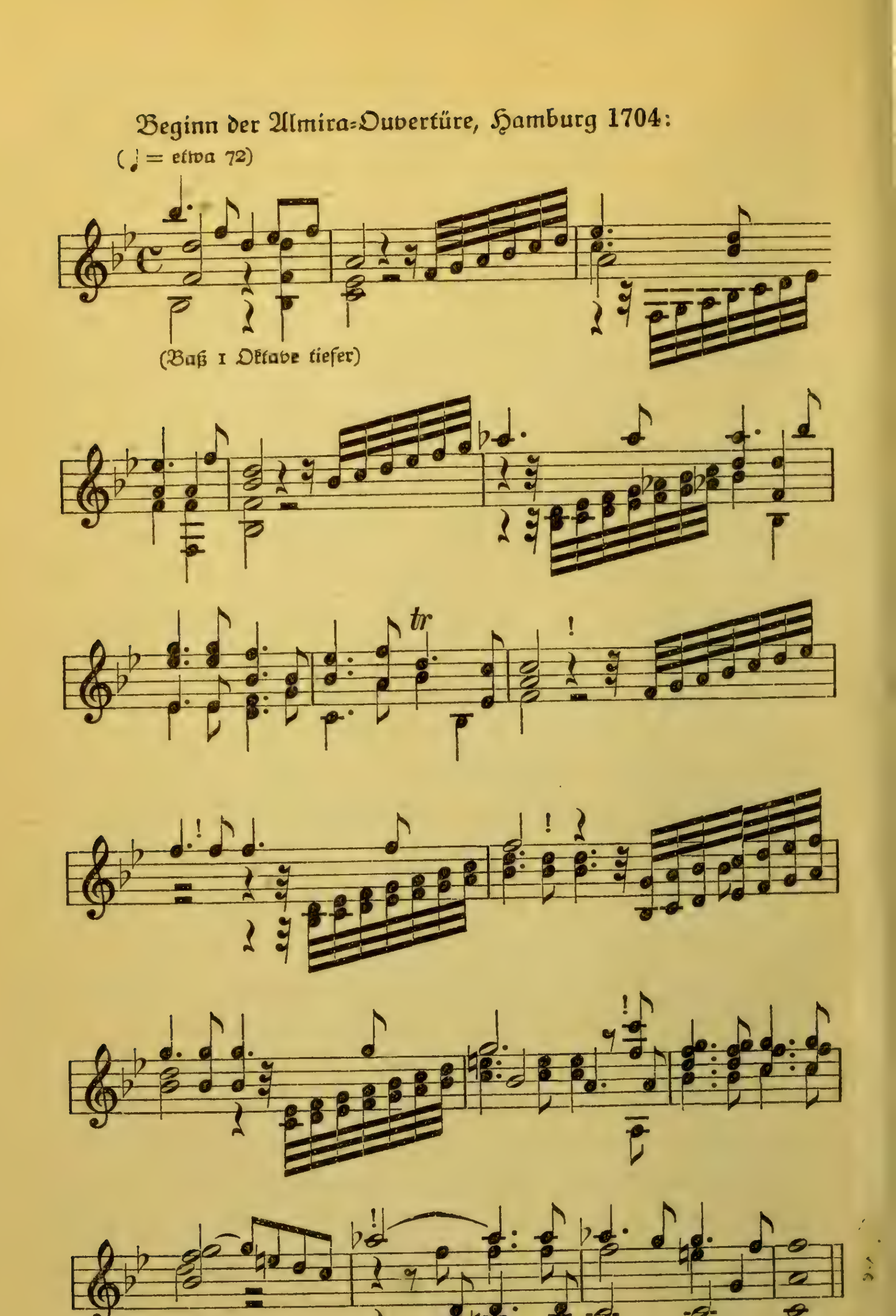
erreicht. Seit Jahrhunderten standen auch die Schwesterkünste Dichtung, Malerei, Bildhauerei, Baukunst in Blüte. Dieses Italien war die hohe Schule nicht nur der Musiker, vielmehr des schöngeistigen Europa überhaupt.

Über drei Jahre, vom Winter 1706/07 bis zum Frühjahr 1710, ist Händel dort gewesen: in Florenz, Rom, Neapel, Venedig, den Hauptstädten des italienischen Musiklebens. Die Künstlerschaft und die höchste weltliche und geistliche Aristokratie nahmen ihn in ihre Kreise auf, nicht als Schüler, sondern als gefeierten Künstler. Was für eine Welt öffnete sich ihm hier: welch klare, klassische Natur, welch reife, geistige Kultur! In dieser lebendigen Gegenwart zugleich aber welcher weite geschichtliche Horizont für den, der tiefer zu blicken vermochte! Mitten hinein in das gegenwärtige Leben ragten aus ferner Vergangenheit die Denkmäler des klassischen Altertums, trotz allen äußeren Zerfalls nicht tot, sondern lebendig fortwirkend: durch die glänzende Barockentfaltung der Renaissancekultur hindurch leuchtete groß und klar der Geist antiken Menschentums. Das war Händels entscheidendes Italienerlebnis, wie es vor ihm keinem und nach ihm nur einem Deutschen geworden ist: Goethe.

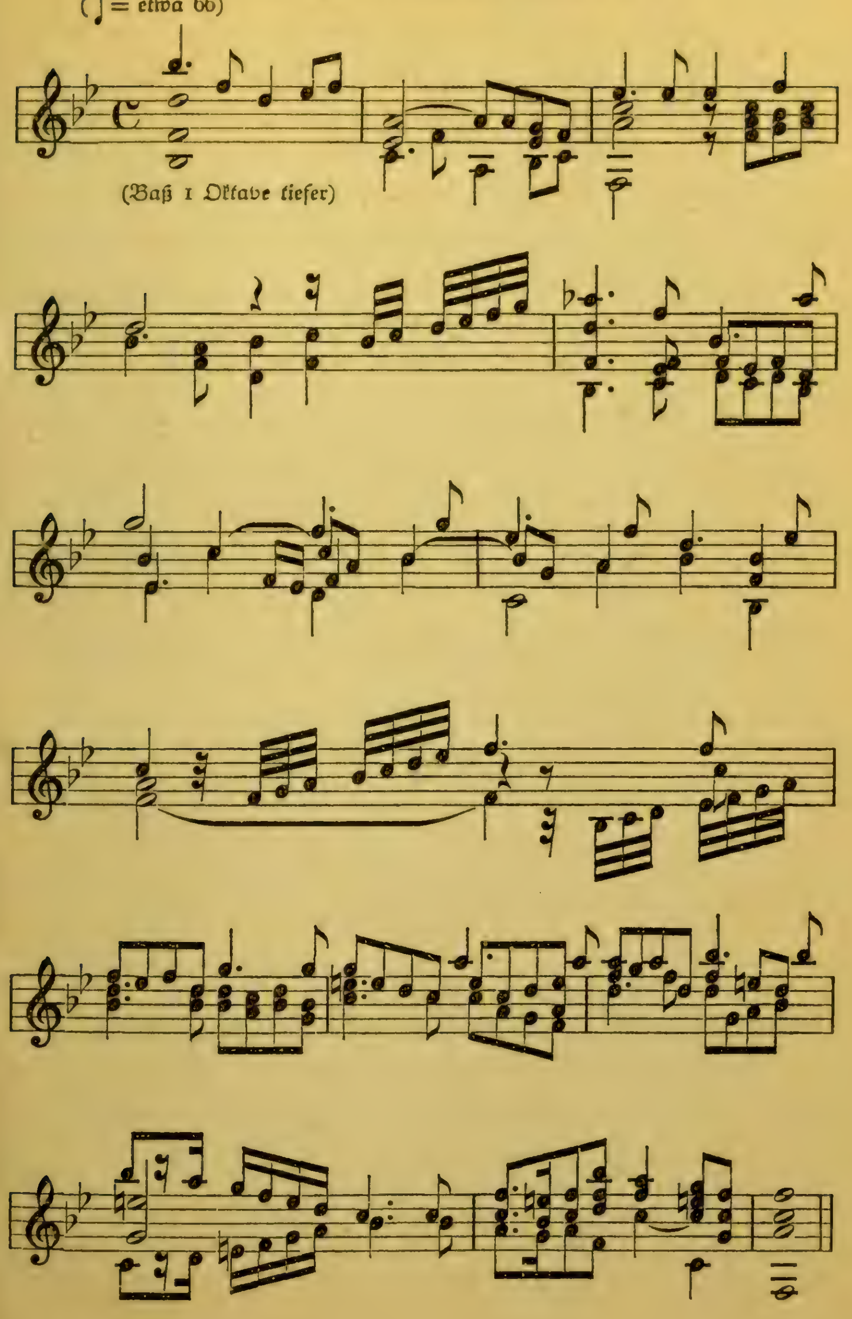
Wie es ihm half, den jugendlichen Sturm und Drang zu klarer Männlichkeit reifen zu lassen, zeige ein Beispiel.

Was für kraftvolle, weiträumige Musik war schon der Ouvertürenbeginn jener ersten Hamburger Oper „Almira": wie mächtig umgreift er gleich mit dem ersten Zusammenklang den ganzen weiten Raum vom Grundton in der Tiefe bis zum Gipfel der dritten hohen Oktave; wie weit spannt sich von hier 17 Takte hindurch — unersättlich in aufstrebend-umfassenden Auftaktläufen die Gipfelnatur der Spitzentöne bekundend — der Höhenweg der Melodie über dem gewaltigen harmonischen

Beginn der Almira-Ouvertüre, Hamburg 1704:



Beginn der Rodrigo-Ouvertüre, Italien 1707:



Grundstrom; wie scharf schneiden und wie eindringlich haften und steigern sich die Dissonanzen der letzten Takte! Als nun aber Händel diese Musik für die Eröffnung seiner ersten italienischen Oper „Rodrigo“ wieder aufnimmt, wie anders wird sie da schon fürs Auge im Notenbild und erst recht für das Ohr, dem dieses Bild lebendiger Klang wird: wieviel stetiger ist nun der große rhythmische Fluß — der Lebensatem des Komponisten; wieviel dichter und reicher das Gewebe der Stimmen und der Aufbau im großen — das Innenleben und die Baukraft des Meisters; wieviel gewaltiger, weil gefaßter und zielklarer damit auch die Steigerung! Wurden auch manche der starken Einzelwirkungen geopfert, die dem jugendlicheren Händel wohl besonders lieb waren, darunter die meisten jener hochstrebenden Auftaktläufe: die Melodie zieht nun noch reiner und klarer und männlicher, noch leuchtender und weiträumiger ihren Höhenweg dahin.

So verbindet sich in den Werken, die in diesen italienischen Jahren Händels entstanden, jugendlich kraftvoller Überschwang bezaubernd mit der klärenden Wirkung der zu klassischer Reife gediehenen italienischen Musik, zumal der italienischen Gesangskultur. Die Melodien werden weiträumiger, singender. Die Vielfalt der gesanglichen Kleinformen schwindet vor der großen da-capo-Arie. Eine Fülle von Kantaten, der Lieblingsform der italienischen Gesellschaftsmusik jener Zeit, zwei italienische Oratorien, außer jenem „Rodrigo“ noch die Oper „Agrippina“: das ist die hauptsächlichste Schaffensernte dieser Jahre. Die Aufführung der „Agrippina“ in Venedig am 26. Dezember 1709 wurde Händels größter italienischer Erfolg. Er stellte seinen europäischen Ruhm fest. Das war der Abschluß seiner italienischen Lehrjahre. Die Welt stand ihm offen.

*

Über die Alpen zurück zog er wieder der Heimat zu. Die eingeschränkten Verhältnisse der Vaterstadt konnten ihm freilich nicht das Wirkungsfeld bieten, das er brauchte. Aber er hatte in Italien bereits Verbindungen angeknüpft mit hannoverschen und englischen Aristokraten. So ist es verständlich, daß es ihn lockte, zunächst nach Hannover zu gehen. Dort hatten Ehrgeiz und Kunstliebe des welfischen Fürstenhauses eine der glänzendsten Residenzen des damaligen Deutschland geschaffen. Die geistvolle Kurfürstin Sophie, der große Gelehrte Leibniz, der feingebildete Italiener Agostino Steffani — zugleich Komponist, Prälat und Diplomat, mit Händel schon von Italien her befreundet — waren die Zierden des Hofes. Im Juni 1710 wurde Händel zum kurfürstlichen Kapellmeister ernannt. Aber es war wohl nicht die Kultur des Hofes und ein solches Amt allein, was ihn nach Hannover gezogen hatte. Die Welt war hier für ihn nicht zu Ende. Die Wege führten weiter: hinüber nach England, auf dessen Thron das hannoversche Fürstenhaus die nächste Anwartschaft hatte.

Noch im Sommer erbat und erhielt Händel Urlaub. Er reiste über Düsseldorf, wo er kurze Zeit am Hofe des kunstfreundlichen pfälzischen Kurfürsten verweilte, nach London.

*

Die englische Hauptstadt konnte, was eigenes, bodenständiges Musikleben betrifft, nicht wetteifern mit den großen Musikstädten des Festlands. England war seit der Herrschaft der Puritaner, die allenfalls frommes Psalmodieren gelten ließen, in anderer Musik aber nur Blendwerk der Hölle sahen, nicht mehr das alte „sweet England, full of melody“. Hatte auch die Rückkehr des Königtums der Musik wieder

mehr Freiheit gebracht, hatten der wirtschaftliche Aufschwung und die freiere Entfaltung des bürgerlichen und gesellschaftlichen Lebens auch das Musikbedürfnis wieder gesteigert, so war doch die alte Überlieferung allzusehr geschwächt. Henry Purcell, der letzte große englische Musiker, war 1695 gestorben. So war denn England zu einem lohnenden Absatzgebiet der blühenden festländischen Musik geworden, zunächst der Frankreichs, dann aber der noch ausfuhrkräftigeren Italiens. Vor allem schien der Import der italienischen Oper, die ihre Zauberkraft schon so oft bewährt hatte, den Geschäftsführern des Londoner Musiklebens Erfolg zu versprechen.

Während des ersten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts waren die Versuche so weit gediehen, daß 1710 zum ersten Male eine auch im Textvortrag völlig italienische Oper, vermutlich des berühmten Bononcini, in London erscheinen konnte. Das junge deutsche Genie, von dem Sachverständige, die es in Italien oder Hannover kennengelernt hatten, Wunderdinge berichteten, schien der rechte Mann, diese Anfänge zur vollen Blüte zu bringen.

Im Herbst 1710 kam Händel in London an. Er führte sich zunächst als Cembalo- und Orgelspieler in der Gesellschaft wie auch bei Hofe ein. Um so ungeduldiger erwartete man, eine Oper von ihm zu hören. Der Londoner Theaterdirektor Hill machte ihm aus Tassos „Befreitem Jerusalem" einen Operntext zurecht, der ins Italienische übertragen wurde. Händel komponierte ihn in vierzehn Tagen und errang mit der kraftvollen, männlichen Musik dieses „Rinaldo" einen seiner größten Opernerfolge. Er hatte das englische Opernpublikum gewonnen. Sein Verleger erzielte mit der Veröffentlichung der beliebtesten Arien dieser Oper einen Reingewinn von mehr als 30000 Mark. Doch zeigte sich, daß die italienische Oper

in London auch Gegner hatte. Händeln und seiner Musik konnte man zwar nichts anhaben, aber der Gebrauch der italienischen Sprache und so mancher Theatereffekt forderte Widerspruch und Spott heraus, zumal in nationalen Kreisen.

Nach Abschluß der Opernspielzeit reiste Händel über Düsseldorf nach Hannover zurück, seinen Hofkapellmeisterposten anzutreten. Da die dortige Oper ruhte, nur ein kleines Orchester aus meist französischen Musikern zur Verfügung stand, hatte er wohl dienstlich nicht allzuviel zu tun. Einige der Oboenkonzerte und Kammerduette mögen damals entstanden sein. Auch benutzte er die Zeit, sich im Englischen zu vervollkommnen — bis zur Vollendung hat er's darin freilich nie gebracht: ob er nun englisch, italienisch oder französisch sprach oder alle drei Sprachen mit seiner deutschen Muttersprache durcheinandermengte, seine sächsische Heimat hat er nie ganz verleugnen können.

Im Herbst 1712 erbat er zum zweiten Male Urlaub nach England. Noch im selben Jahre trat er in London mit zwei neuen Werken für die italienische Oper ein. Die erste, „Il Pastor Fido", ein Schäferspiel vom „Treuen Hirten", hatte freilich zu viel von der Leichtigkeit italienisch-arkadischer Schäfermusik mitbekommen, um die Engländer tiefer zu berühren. Die Zauberoper „Theseus", dem schlagkräftigeren Vorbild des „Rinaldo" folgend, hatte stärkeren Erfolg. Die Verhältnisse waren aber dem Opernunternehmen im ganzen nicht günstig.

Händel brauchte es nicht zu bedauern. Er war gefeierter Gast in musikliebenden Häusern des englischen Adels, wo ihm der Verkehr mit den besten Geistern des damaligen Englands offenstand und es nicht an Gelegenheit zum Schaffen und Musizieren fehlte. Drei Jahre lang wohnte er im Palast des

Lord Burlington, in dem vermutlich auch der „Silla", eine in dieser Zeit entstandene Kammer-Oper, aufgeführt wurde. Aber auch weiteren Kreisen kam seine Kunst nahe, so wenn er in der St.-Pauls-Kirche des Nachmittags oder nach dem Abendgottesdienst die Orgel spielte.

Schon damals war sein Ansehen in England so groß, daß ihn die Königin beauftragte, die Musik zu den beiden größten Staatsfeiertagen des Jahres 1714 zu schreiben. So entstanden seine erste Komposition auf englischen Text, die Ode zum Geburtstag der Königin Anna, und das Tedeum mit dem Jubilate zur Feier des Utrechter Friedens, der den Engländern in Amerika wie in Europa große Vorteile gebracht hatte. Mit diesen Werken beschritt Händel einen neuen Weg. Er hatte sich vertraut gemacht mit dem Geist der altenglischen Kirchenmusik, deren letzter großer Meister Purcell gewesen war, einer Kirchenmusik, die weniger als die deutsche von persönlichen Ergebenheitsgefühlen, um so mehr aber von dem Selbstbewußtsein eines starken Volkes lebte. Sie brachte verwandte Saiten in dem unzeitgemäßen Deutschen Händel zum Klingen. Sie hat seine Neigung zu großer Chormusik geweckt. Ein folgenreicher Vorgang: ohne ihn wäre das Händelsche Oratorium nicht in seiner einzigartigen Gestalt möglich geworden.

Im selben Jahre 1714 bestieg der hannoversche Kurfürst nach dem plötzlichen Tode der Königin Anna als Georg I. den englischen Thron. Mag sein, daß das Verhältnis Händels zum Hofe sich dadurch verschlechterte, etwa wegen der Überschreitung seines hannoverschen Urlaubs oder der Verherrlichung des dem Hause Hannover wenig genehmen Utrechter Friedens. Man erzählte sich später, daß der König erst gelegentlich einer Vergnügungsfahrt auf der Themse,

unversehens durch Händelsche Musik entzückt, ihn wieder in Gnaden aufgenommen habe. Eine solche musikalische Wasserfahrt ist auch wirklich bezeugt, allerdings erst aus etwas späterer Zeit und ohne jede Andeutung königlicher Ungnade. Mit dieser kann es wohl auch nicht so schlimm gewesen sein, denn der König verdoppelte ihm das von der Königin ausgesetzte Gehalt von 200 Pfund und legte später, als Händel Musiklehrer der königlichen Prinzessinnen wurde, noch weitere 200 dazu. Für uns ist die Hauptsache: eine Reihe bei königlichen Wasserfahrten gespielter Händelscher Musikstücke für Streichorchester mit mannigfach wechselnder Bläserbeteiligung, unterhaltsamste, köstlichste Freiluftmusik, ist uns als „Wassermusik" erhalten geblieben.

Gelegentlich einer Reise im Gefolge des Königs nach Hannover sah Händel im Sommer 1716 seine Heimat wieder. Die zweite seiner deutschen Passionsmusiken, auf eine oft komponierte Dichtung des Hamburger Ratsherrn Barthold Heinrich Brockes geschrieben, verdankt dieser Reise ihre Entstehung. In Ansbach besuchte er einen einstigen Studienkameraden, Johann Christoph Schmidt, der, von Händels Persönlichkeit ganz eingenommen, seinen Wollwarenhandel im Stich ließ und ihm nach London folgte. Über ein halbes Jahrhundert hindurch, zuletzt von seinem Sohne unterstützt, ist Schmidt der Vertraute Händels gewesen, eine unschätzbare Hilfe vor allem bei der Anfertigung der Reinschriften der Händelschen Tonwerke.

Bald nach der Rückkehr nahm Händel das Kapellmeisteramt bei dem Herzog von Chandos an, der sich in Cannons, in der Nähe Londons, ein prunkvolles Schloß gebaut hatte mit einer reich ausgestatteten Schloßkapelle, für die er einen ausgezeichneten Chor und ein zahlreiches Orchester verpflichtete,

denn es lag dem Herzog vor allem an einer reichen musikalischen Ausgestaltung seiner Gottesdienste.

Das gab Händel Gelegenheit, den mit dem Utrechter Tedeum betretenen Weg weiter zu verfolgen. So entstanden die zwölf sogenannten Chandos-Anthems, groß angelegte und durchgeführte Psalmkompositionen für Solostimmen, Chor und Orchester. Sie sind in der Form der deutschen Kirchenkantate verwandt, in der geistigen Haltung aber großzügiger, weiträumiger. Vieles aus diesen Anthems ist später in die Oratorien übergegangen. Auch ein Tedeum, das mächtigste, das Händel geschrieben hat, entstand in dieser Zeit, vor allem aber, auf Anregung des Herzogs, das erste mit Chören ausgestattete und auf einen englischen biblischen Text geschriebene dramatische Werk „Esther", und als erste Übertragung dieser neuen Form auf einen weltlichen Stoff das Schäferspiel „Acis und Galatea". Beide Werke entfernen sich also vom damaligen Opernbrauch, wenn sie auch noch szenisch darstellbar sind; zum mindesten ist die „Esther" von Händel selbst für die Bühne gedacht. Der Oratoriencharakter ist in ihnen noch nicht völlig durchgebildet. Sie stehen mittwegs zwischen Oper und Oratorium.

Mit den Aufführungen beider Werke im Jahre 1720 schloß Händel seine Tätigkeit in Cannons ab. Im gleichen Jahre erschien auch die erste Sammlung seiner Klaviersuiten, von ihm selbst der englischen Nation gewidmet: „es als meine Pflicht erachtend, mit meinem geringen Talente einer Nation zu dienen, von der ich eine so edle Förderung erfahren habe." Dieses Suitenheft ist das berühmteste und am weitesten verbreitete seines Zeitalters gewesen.

*

Um diese Zeit gab Händel seinem Leben eine entscheidende Wendung. Bisher hatte er als Gast im Lande geweilt, in Kreisen des Adels und des kunstsinnigen Bürgertums. Er hatte für diese und jene Gelegenheit Kompositionen beigesteuert — seine letzte Oper, die Zauberoper „Amadis", war 1715 herausgekommen; er hatte Schüler gehabt, darunter die königlichen Prinzessinnen. Nun trat er vor und stellte sich selbst als Führer in das öffentliche Musikleben. Allein den Wünschen seiner englischen Freunde zuliebe hätte er das gewiß nicht getan. Er fühlte sich berufen, der Nation nicht in geruhiger Etappe zu dienen, sondern in vorderster Front, dort, wo ihm die weiteste, freieste Wirkung möglich war: er beteiligte sich an der Vorbereitung und Durchführung eines großen Opernunternehmens.

Wie es nach Kriegen zu gehen pflegt, die mit einem gewinnreichen Friedensschluß enden, erlebte England damals eine Zeit außerordentlichen wirtschaftlichen Aufschwungs. Die Lust am Spekulieren ließ eine Menge neuer Unternehmungen aus dem Boden schießen. Wenn man nun mit den Aktien etwa einer handeltreibenden „Südseegesellschaft" außergewöhnliche Geschäfte machte, mußten dann nicht auch die Aktien eines Opernunternehmens hohe Zinsen tragen, das außer mit der Spekulationswut hoher und niederer Kreise auch mit der Anziehungskraft der italienischen Oper und ihrer Gesangssterne rechnen konnte? Das mag der Gedankengang der Geschäftsleute gewesen sein, die die Gründung der Gesellschaft in die Wege leiteten. 50 000 Pfund Sterling, in Hundertpfundaktien gezeichnet, waren bald beisammen. Der König selbst gab außer 1000 Pfund noch seinen Namen dafür her. So trat die „Königliche Akademie der Musik" 1719 ins Leben.

Mag Händel die Art der Gründung zugesagt haben oder nicht, jedenfalls war ihm hier ein weites Wirkungsfeld eröffnet. Er und zwei Italiener sollten sich in die musikalische Leitung teilen. Im Sommer 1719 reiste er nach Deutschland, um vor allem in Dresden, wo August der Starke eine glänzende italienische Oper unterhielt, tüchtige Gesangskräfte zu verpflichten. Auf der Rückreise blieb er ein paar Tage bei seiner Mutter in Halle. Johann Sebastian Bach, damals fürstlicher Kapellmeister in Köthen, hörte davon und machte sich auf den Weg, den berühmten Kunstgenossen kennenzulernen. Als er ankam, war Händel bereits wieder abgereist.

Anfang April 1720 wurde die Königliche Opernakademie eröffnet. Als zweite Oper erschien am 27. April Händels „Rhadamist". Der Andrang und die Begeisterung überschritten alle Grenzen: „Die vornehme glänzende Gesellschaft der Damen bewahrte — man muß das wohl ihrem geläuterten Geschmack zuschreiben! — keinen Schatten von Form oder Zeremoniell, ja kaum einen Schein von Ordnung, Höflichkeit oder Anstand. Manche, die sich ins Haus gedrängt hatten mit einem Ungestüm, der ihrem Range und Geschlechte wenig anstand, fielen in Ohnmacht vor Hitze und Enge. Viele Herren, die für einen Galerieplatz 40 Schillinge boten, weil Logen und Parterre ausverkauft waren, mußten abgewiesen werden." So berichtet ein Augenzeuge. Von April bis Ende Juni beherrschte „Rhadamist" den Spielplan.

Neben Händel war Giovanni Battista Bononcini, einer der besten italienischen Opernkomponisten jener Zeit, berufen worden, den Glanz und die Geschäfte der Akademie zu mehren. Bononcini begann seine Tätigkeit in der zweiten Spielzeit mit starkem Erfolg. Seine leichte, gefällig gewürzte Melodik, seine übersichtlichen liedhaften Arien gingen vielen Hörern

besser ein als Händels schwerflüssigere, großzügigere Musik. Er war der stärkste musikalische Gegner, den Händel in London gehabt hat. Das Publikum spaltete sich in zwei Lager, es kam zu einem erbitterten Parteikampf. Wie verlockend für die Opernleitung, diesen Kampf in einem Opernwettstreit auszuwerten! So bescherte sie den Londonern den „Muzius Scävola", dessen erster Akt von einem gewissen Filippo Mattei, dessen zweiter von Bononcini und dessen dritter von Händel geschrieben war. Das machte wohl den Kennern die Überlegenheit Händels deutlich — Händel hat in diesem dritten Akt seine persönlichste Kunst der Seelenmalerei mit Formklarheit, wie man sie an der italienischen Musik schätzte, in bisher unerreichter Weise vereint. Aber die Masse der Hörerschaft vermochte davon doch nicht viel mehr zu fassen, als ihr auch Bononcini bieten konnte. Die dritte Spielzeit führte sogar zu einem entschiedenen Siege des Italieners: Händels „Floridante" fiel gegen Bononcinis „Crispo" ab. Die vierte endlich brachte Händel mit dem „Otto" wieder einen großen, allgemeinen Erfolg; er war auf seine Art, ohne sich etwas zu vergeben, dem Verlangen seiner Hörer nach faßlichen Melodien entgegengekommen, daher wurde der „Otto" Händels volkstümlichste Oper. Im nächsten Jahre vollendete der „Julius Cäsar", ein musikdramatischer Höhepunkt in Händels Opernreihe, den Sieg. Der strengere, tragische „Tamerlan" (1724), die klassisch geklärte „Rodelinde" (1725), der innige „Admet" (1727) sind in ihrer Art nicht weniger Gipfelwerke. Sie sind es auch hauptsächlich, die mit dem „Otto" durch die Händelopernerneuerung, die im Sommer 1920 von dem damaligen Göttinger Kunsthistoriker Otto Hagen mit der Aufführung der „Rodelinde" eingeleitet wurde, auf die Opernbühne der Gegenwart gebracht wurden. Diese Opern — die

meisten neuen Bearbeitungen schwächen allerdings trotz bester Absichten vieles und oft gerade das Beste ab — sind der wertvollste Schaffensertrag aus Händels mittleren Mannesjahren, der lange Zeit über den Oratorien der späteren Jahrzehnte zu Unrecht vergessen war.

*

Schon damals galt sehr vielen Opernbesuchern — vor allem die Ladies gerieten in den Verdacht — der Komponist viel weniger als die Sänger. Man lebte freilich auch in einer Blütezeit des Kunstgesanges. Die Singstimme als tönender, raumfüllender, beseelter Hauch des Menschen, als sinnfällige und zugleich immaterielle, ideale raumdurchdringende Kraft hat jenem Zeitalter offenbar viel mehr bedeutet als uns. Um die Raumkraft der Stimme noch über die von der Natur gesetzten Grenzen hinaus zu steigern, erschien dem Barockmenschen auch das Opfer der Entmannung der angehenden Sänger nicht zu groß. Denn in der Stimme dieser Kastraten, deren Stimmbänder den knabenhaften Zustand bewahrten, während der Brustkorb sich zu voller Größe weitete, vereinten sich Glanz und Leichtigkeit der Knabenstimme mit der Kraft und Spannweite des männlichen Atems. Daher, als vollkommenstes Werkzeug der über die Schranken der Natur hinausgreifenden musikalischen Raumphantasie, nicht um ihrer Unnatürlichkeit, sondern ihres übernatürlichen Wesens willen ist die Kastratenstimme das Klangideal der hohen Barockkultur gewesen.

So stand damals das Starwesen in doppelter Blüte. Neben den weiblichen Stars gab es erst recht auch Kastratenstars, neben der Primadonna den Primouomo.

Händel war es gelungen, einige der glänzendsten Sterne des italienischen Opernhimmels nach London zu bringen. Aus

Dresden hatte er die Signora Durastanti und den als Sänger wie als Darsteller hervorragenden Altkastraten Senesino verpflichtet. 1722 erschien Francesca Cuzzoni, damals die größte Meisterin des seelenvollen Gesanges, obwohl weder durch Charakter noch durch körperliche Schönheit ausgezeichnet. Einige Jahre später kam hinzu die nicht minder berühmte Faustina Bordoni, die beste Koloratursängerin ihrer Zeit, die später die Gattin des berühmtesten Meisters der höfischen Rokokooper Johann Adolf Hasse wurde.

Daß es Händel mit solchen Primadonnen nicht leicht hatte, daß er aber seinen Willen durchzusetzen wußte, das zeigt jene Geschichte von der beinahe zum Fenster hinausgeworfenen Cuzzoni. Die Sängerin weigerte sich, die ihr von Händel zugedachte Arie „Falsa imagine" im „Otto" zu singen. Händel machte kurzen Prozeß: „O, Madame, ich weiß wohl, daß Sie eine leibhaftige Teufelin sind; ich aber werde Ihnen beweisen, daß ich Beelzebub, der Chef der Teufel bin" — packte sie, hob sie hoch und schwur, sie aus dem Fenster zu werfen, wenn sie noch ein Wort sage. Übrigens war die Weigerung diesmal doch nicht nur eine Laune der Primadonna gewesen. Es war vielmehr einer der Fälle, daß selbst bedeutenden Künstlern die Genialität eines Händelschen Einfalls nicht von selber aufging.

Wie mußte es Händel anregen, für zwei solche außerordentliche Stimmen wie die der Cuzzoni und der Faustina Melodien zu erfinden! Das ist den Arien der Oper „Alexander", in der die beiden zum ersten Male zusammen auftraten, wohl anzumerken. Er hatte dabei sein möglichstes getan, die empfindlichen Damen gleichmäßig zu bedenken, um keinen Grund zur Eifersucht zu geben. Aber das Unheil nahm dennoch seinen Lauf. Senesino, der sich durch die Erfolge der

Kolleginnen benachteiligt fühlte, machte Schwierigkeiten; im Publikum, das schon in Händel- und Bononcini-Anhänger zerspalten war, brach eine erbitterte Fehde zwischen der Cuzzoni- und der Faustinapartei aus; schließlich gerieten die beiden Primadonnen selbst auf offener Bühne unter dem hetzerischen Toben ihrer Parteifreunde einander in die Haare. Zu alledem kam der Kampf nationaler englischer Kreise gegen das ausländische Opernwesen. Von hier kam denn auch der entscheidende Schlag gegen die Oper.

Der Literat Gay hatte eine Komödie verfaßt, die eine stadtbekannte Skandalgeschichte der Londoner Verbrecherwelt dazu verwandte, das wenig vorbildliche Treiben gewisser höherer Kreise und zugleich das italienische Opernwesen in die Gosse zu ziehen. Dr. Pepusch, ein deutscher, Händel nicht wohlgesinnter Musikus, hatte das Spiel mit allerlei beliebten Musikstücken versehen, von der Bänkelsängerballade bis zu Händels Kreuzrittermarsch aus dem „Rinaldo". Diese „Bettleroper", im Januar 1728 zuerst aufgeführt, wurde der größte Theatererfolg jener Zeit. Das Opernhaus dagegen leerte sich. Die Königliche Opernakademie brach zusammen.

*

Händel nutzte die unfreiwillige Muße zu einer Reise nach Italien. Er wollte die neuen Strömungen im italienischen Opernleben an Ort und Stelle kennenlernen. Die junge Generation, welche diejenige Alessandro Scarlattis ablöste, hatte sich von der klassischen Schwere und Strenge abgewandt, einer leichtbeweglicheren, im mehrstimmigen Satz vereinfachten, rhythmisch schlagkräftigeren musikalischen Sprache zu. Auch Händel ist in seinen späteren Opern diesem Zug der Zeit gefolgt, wo es die Aufgabe forderte.

Auf der Rückreise, im Sommer 1729, sah er zum letzten

Male seine Mutter. Er fand die Achtundsiebzigjährige durch einen Schlaganfall gelähmt und erblindet. Im Jahre darauf ist sie gestorben. An ihrem Sarge gedachte der Geistliche auch der Fürsorge des Sohnes, „welchen nicht allein Se. Königl. Majestät von Großbritannien, sondern auch mehrere hohe Häupter in unterschiedenen Reichen und Landen wegen seines ungemeinen Erkenntnisses und Erfahrung in der Musik Ihrer besondern Gnade würdig achten, dessen Name sein Vaterland ehret, und alle Kenner dieser schönen Wissenschaft hochhalten". „Es hat die kindliche Liebe gegen seine Frau Mutter den Herrn Sohn mehr als einmal aus England anhero nach Halle gezogen und, wenn er auch abwesend gewesen, denselben dahin vermocht, zu deren reichlicher Versorgung alles zu veranstalten und sie des von Gott ihm geschenkten Segens wohl genießen lassen."

Während jenes Aufenthalts Händels in Halle schickte Johann Sebastian Bach seinen Sohn Friedemann aus Leipzig herüber, den großen Kunstgenossen um einen Besuch zu bitten. Aber Händel konnte der Bitte nicht folgen, die Zeit drängte und der Abschied von der siechen Mutter machte ihm das Herz schwer. Die beiden größten Musiker ihrer Zeit haben sich nie gesehen.

*

Händel hatte indes die Oper nicht verlorengegeben. Eine neue Gesellschaft war gebildet worden, deren musikalische Leitung er selbst, deren geschäftliche der vielgewandte Schweizer Heidegger übernahm. Die italienische Reise hatte wohl auch der Vorbereitung dieses Unternehmens gedient.

Im Dezember des Jahres 1729 eröffnete er die zweite Londoner Opernakademie mit seinem „Lotario". Er führte in dieser Spielzeit und in den folgenden zumeist eigene Opern

auf, die erfolgreichsten der älteren wie auch neu geschaffene. Dem „Lotario" folgten „Partenope" (1730), „Poro" (1731), „Ezio" und „Sosarme" (1732), endlich die bedeutendste dieser Reihe, der „Rasende Roland" (Orlando Furioso, 1733). Die beste und treueste Helferin war ihm dabei die Sängerin Anna Maria Strada.

1733 fand auch diese zweite Akademie ein vorzeitiges Ende. Sie konnte sich wirtschaftlich nicht halten. Zudem hatten die Gegner Händel auch die meisten seiner Sänger abspenstig gemacht. Sie eröffneten unter dem Protektorat des Prinzen von Wales und der musikalischen Leitung des Italieners Porpora eine Gegenoper, für die sie auch die Cuzzoni wieder aus Italien holten, im Jahre darauf sogar den Kastraten Farinelli, dessen Stimme als die schönste des Jahrhunderts gepriesen wurde.

Aber Händel gab sich nicht geschlagen. Obwohl er kaum noch auf wirtschaftlichen Gewinn hoffen konnte, stellte er dem Gegner eine dritte Opernakademie entgegen. Es ging nicht nur um seine Ehre, es ging vor allem um sein Werk, das geschaffene wie das noch ungeschaffene, das sich — ob Oper oder nicht — nur dann in seinem Sinne durchsetzen und auswirken konnte, wenn er selbst seinen Führerplatz im Londoner Musikleben behauptete.

Wieder holte er sich Sänger aus Italien, darunter den Kastraten Carestini, der ihm wertvoller noch als Farinelli erschien. Unter dem besonderen Protektorat des Königs begann er die Spielzeit im Herbst 1733. Er schickte zunächst neue italienische Werke vor, brachte dann mit gutem Erfolge seine „Arianna" und eine Umarbeitung des „Pastor Fido". Trotzdem wurde die Lage zusehends schwieriger. Aber mit aller Kraft suchte er sich zu halten. Er nutzte die Anwesenheit der



Händel im Kreise seiner Musiker und Sänger
bei der Aufführung eines Oratoriums.
Nach einer zeitgenössischen Federzeichnung

Im Vordergrund: rechts Händel, in der Mitte die Instrumentalsolisten (Concertino), links die Gruppe der Generalbaßspieler. Im Hintergrund: rechts der Chor, links das Orchester. Zwischen Cembalo und Orchester Gesangssolisten. Insgesamt 21 Sänger und 21 Spieler.



Händel am Flügel sitzend und komponierend.
Ölbildnis von Philipp Mercier



Händel-Büste von François Roubiliac



Das Händel-Denkmal
in der Westminsterabtei in London
von François Roubiliac

französischen Tänzerin Sallé mit ihrer Truppe, seinen Opern nach französischem Vorbild durch Ballettszenen neue Reize zu geben. So schickte er dem „Pastor Fido" das Ballett „Terpsichore" voraus und stattete die beiden Opern des Jahres 1735 „Ariodante" und „Alcina" reich mit Tänzen und Pantomimen aus. Diese „Alcina", die schon im Text das Hauptthema der Barockoper, den aus dem Gegensatz der Geschlechter entspringenden Kampf zwischen amore und onore, zwischen Liebe und Mannesberuf mit besonderer dichterischer Kraft gestaltet, ist eine der stärksten Händelschen Opern überhaupt geworden. 1736 folgte als Festoper zur Hochzeit des Prinzen von Wales „Atalanta". Noch im selben Jahre innerhalb weniger Monate entstanden, aber erst im nächsten wurden aufgeführt „Armin", „Justin" und „Berenice". Sie enthalten kostbare Händelsche Musik, aber sie konnten den Zusammenbruch nicht verhindern. Anfang Juni 1737 war es zu Ende. Das Ergebnis für Händel: eine zerrüttete Gesundheit — ein Schlaganfall im Frühjahr hatte eine Zeitlang sogar seinen Geist in Mitleidenschaft gezogen, der Verlust seines Vermögens, die Überlastung mit Schulden. Es war dennoch nicht ein Sieg der gegnerischen Oper. Auch sie war zur selben Zeit zusammengebrochen. In dem Urteil der Geschichte, die auf den Wert des Geschaffenen sieht, ist Händel schon durch seine „Alcina" der Sieger.

*

Händel ging nach Aachen, in den dortigen heißen Bädern Heilung zu suchen. Die Gewaltkur, die er sich weit über die ärztlichen Vorschriften hinaus zumutete, kräftigte ihn schnell. Auch hier offenbarte sich das Außerordentliche seiner Natur. Als die Nonnen den Geheilten wenige Stunden nach seinem

letzten Bad in der Kirche die Orgel spielen hörten, glaubten sie an ein zwiefaches Wunder.

Indessen hatte der zähe Geschäftsmann Heidegger mit den Resten der beiden gescheiterten Gesellschaften auf eigene Faust ein neues Opernunternehmen begonnen. Händel selbst verlangte es nicht mehr danach, die Leitung zu übernehmen. Aber er schrieb in den nächsten Jahren auf Heideggers Verlangen noch einige Opern. Er gewann dadurch Mittel, seine Gläubiger zu befriedigen und dem drohenden Schuldgefängnis zu entgehen. Vor allem aber: er hatte noch nicht alles gesagt, was er als Opernkomponist zu sagen hatte. Der „Xerxes" 1738, der „Imeneo" 1740, die letzte endlich, die „Deidamia" 1741, sind keineswegs flüchtig hingeworfene Nebenwerke. In ihnen erreicht Händel die letzte Höhe seines Opernschaffens. Seine Hand ist leichter, gelassener geworden; das Dramatische ist in die Region eines durchgeistigten Humors erhoben, ohne die lebendige Fülle zu verleugnen. „Xerxes" und „Deidamia" sind, geschichtlich betrachtet, das Endergebnis der Auseinandersetzung Händels mit den beiden Operntypen seiner Zeit, der alten großen heroischen und der neuen leichten komischen Oper. Sie vereinen Charakterzüge beider auf höherer Ebene. In dieser Hinsicht sind sie der Gipfel der Operngeschichte der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Hier öffnet sich der Ausblick auf den Gipfel der zweiten Jahrhunderthälfte: Mozarts „dramma giocoso" — „Figaros Hochzeit" und „Don Juan".

Händel schloß damit sein Opernschaffen ab. Soviel ihm selbst seine letzten Opern gelten mochten, soviel sie auch im großen geistesgeschichtlichen Zusammenhang bedeuten, sie waren den meisten Engländern doch nicht mehr als eine Folge hübscher Musikstücke. Nur wenige empfanden ihren höheren

Werk. Ihr Theatererfolg war gering. Händel mußte endgültig erkennen, daß die Welt dieser Opern, so sehr er ihnen auch germanischen Geist eingeprägt hatte, den Engländern im Grunde fremd blieb. Er sprach mit diesen Werken ins Leere. Aber er wollte zu einem Volke sprechen.

* *
*

Er wandte sich nun völlig jenem Wege zu, den er vom Utrechter Tedeum über die Chandos-Anthems bis zu den Oratorien der dreißiger Jahre gegangen war. Das bedeutete, wie wir sahen, ein Weiterbauen auf der Überlieferung der altenglischen Psalmkomposition, auf dem puritanischen Selbstbewußtsein der Engländer: das auserwählte Volk zu sein, das in der alttestamentlichen biblischen Geschichte sein eigenes religiöses Leben und seinen eigenen Wert vor Gott und Menschen dargestellt findet.

Stufenweise war Händel auf diesem Wege vorgeschritten. 1727 hatte er zur Krönung Georgs II. die vier Krönungs-Anthems geschrieben — religiöse Staatsmusik, orchesterbegleitete Chormusik größten Stils. 1731 war, nicht von Händel selbst, das vor elf Jahren entstandene englische Schäferspiel „Acis und Galatea" mit Erfolg opernmäßig aufgeführt worden. Da er sich aber sein Werk nicht aus der Hand nehmen lassen wollte, hat er es in den nächsten Jahren wiederholt selbst in seinem eigenen Theater aufgeführt, mit Bühnenbild und in Kostümen, aber ohne dramatische Darstellung der Sänger. Ähnlich erging es der „Esther". Ein Bewunderer ihrer Musik führte sie 1732 zunächst im Privatkreise szenisch wieder auf. Als aber eine öffentliche Wiederholung angekündigt wurde, setzte Händel sofort eine eigene Aufführung

für den vorhergehenden Tag an. Diesen „Eigensinn" recht zu verstehen, denke man an die Kraftworte, die Verdi, ein naher Kunstverwandter Händels, einmal einem Freunde schrieb, als er über die Erfolge von ihm selbst überwachter Aufführungen berichtete: „Du wirst vielleicht wieder sagen, das treffen auch andere ... nein und wieder nein — sie treffen es nicht. Wenn sie damit zustande kämen, gäbe es nicht so schamlos schlechte Aufführungen. ... Ich für meinen Teil erkläre, daß es nie, nie, nie jemandem gelungen ist, auch nur alle die von mir beabsichtigten Wirkungen herauszuholen ... niemandem!! nie, nie ... weder Sängern noch Dirigenten!!"

Eben weil ihm das Komponieren nicht eine bloße Angelegenheit von Tinte und Notenpapier, sondern des Lebens, und nicht nur eine des Fürsichlebens, sondern des Lebens in der großen Gemeinschaft war, deshalb setzte sich Händel mit aller Kraft dafür ein, sein Werk so, wie nur er selbst es vermochte, der Öffentlichkeit lebendig zu machen. Daß er die „Esther" wie den „Acis" nicht mit opernhafter Darstellung, sondern nur mit Kostüm und Bühnenbild aufführte, geschah wohl nicht nur, weil die Geistlichkeit aus Besorgnis vor Entweihung der biblischen Stoffe Widerspruch erhob — das hätte ja den „Acis" gar nicht getroffen. Händel war sich bewußt, daß nicht mehr das auf den Bühnenausschnitt gerichtete Auge, sondern nur das innere Gesicht die Weite der neuen Handlungen und Schauplätze zu erfassen vermochte. Denn ihm wird nun die Gesellschaftsbühne zur Volksbühne; nicht nur Geschichten werden gestaltet, sondern Geschichte; der philosophische Tiefblick, den auch die Opern erstreben, weitet sich zum religiös-weltanschaulichen: die Oper wird zum Oratorium.

Bei alledem bleibt das Oratorium stets etwas Geschautes und innerlich leibhaftig Erschaubares. Niemals gibt Händel

das Vollebendige preis, niemals verliert er sich ins Blutlose. „Acis und Galatea" hat als Hintergrund das Leben des sizilischen Hirtenvolkes unter den befruchtenden und zerstörenden Naturgewalten des Landes: ein antikes Oratorium; in „Esther" handelt sichs zum ersten Male um ein biblisches Volksschicksal: das erste alttestamentliche Oratorium Händels. Bezeichnenderweise hat er für die neue Aufführung 1732 den oratorischen Charakter der „Esther" durch bedeutsame Erweiterungen erst recht deutlich gemacht.

Der große Erfolg bestärkte ihn, auf diesem Wege weiterzugehen. Aber auch hier erwartete ihn nicht leichtes, müheloses Vorwärtskommen, sondern schwerer, wechselvoller Kampf.

*

Noch im Jahre 1732 begann er die „Debora", das erste eigentliche große Chororatorium, zugleich das erste, das den siegreichen Befreiungskampf eines geknechteten Volkes gegen seine schwer gerüsteten Bedrücker feiert. Da er aber für die erste Aufführung erhöhte Eintrittspreise ansetzte, brach der Sturm der Neider und Widersacher gegen ihn los: er wolle das englische Volk aussaugen im Bunde mit dem Minister Walpole, der sich soeben durch eine Steuervorlage unbeliebt gemacht hatte. Ihm persönlich wußten die Gegner, die sich gewiß die geringste moralische Blöße nicht hätten entgehen lassen, freilich nichts anderes nachzusagen, als daß seine Eßlust die Grenzen des Schicklichen überschreite. Zeitgenössische Karikaturen sorgten für Verbreitung dieses Vorwurfes. Nun, der „Große Bär" — dieser Spitzname zeugt immerhin von der unwillkürlichen Hochachtung, welche die kleinen Kläffer vor ihm hatten — überschritt eben auch an Körpermaß und Arbeitsleistung bei weitem die Grenzen des Gewöhnlichen.

1733 folgte der „Debora" die „Athalia", wiederum die

Geschichte einer erfolgreichen Volkserhebung gegen fremde Gewalt. Sie wurde zuerst aufgeführt bei einer Universitätsfeier in Oxford, wo eine Woche lang ein „Händel-Fest" gefeiert wurde.

In London selbst konnte er jetzt in den Fastenwochen nicht weniger als 15 Oratorienaufführungen wagen. Sie fanden um so mehr Zulauf, da er zwischen zwei Akten oder sonst an geeigneter Stelle ein Orgelkonzert zu spielen pflegte, ein Brauch, den er bis an sein Lebensende beibehalten hat. Welche Begeisterung — freilich neben Andeutungen des Kampfes, in dem er stand — klingt aus jenen Strophen eines langen Gedichts, das ihn damals in einer Zeitschrift feierte:

„O seht, wenn er, der mächtge Mann,
der Orgel Kräfte läßt ertönen:
die Groll'nden selbst bewegt's, und dann
mahnt tiefe Regung zum Versöhnen.

Wenn Händel unser Ohr berührt,
so tut er's, wie die Schöpferhand
ihr hehres Werk im großen führt:
voll Ordnung, Plan und voll Verstand."

„Alexanders Fest oder die Macht der Tonkunst", 1736 komponiert auf eine von dem englischen Dichter Dryden zu Ehren der Schutzherrin der Musik, der Heiligen Cäcilia, verfaßte Ode, mehr eine gewaltige Festkantate als ein Oratorium, ein großer Bruder der drei Jahre später geschriebenen Cäcilien-Ode, brachte wiederum starken Erfolg. Aber der Beifall, den die Oratorienaufführungen fanden, konnte doch die gesundheitliche Zermürbung Händels, jenen schweren körperlichen Zusammenbruch im Frühjahr 1737 nicht abwenden.

Kurz nach der Rückkehr Händels aus Aachen starb die Königin Karoline. Händel erhielt den Auftrag, die Trauermusik zu schreiben. Er hat der einstigen Ansbacher Prinzessin, die ihm stets eine warmherzige, verständnisvolle Förderin gewesen war, mit seinem Begräbnis-Anthem ein ergreifendes Denkmal gesetzt.

1738 brachte ein in äußerster Bedrängnis veranstaltetes Konzert einen Lichtblick: der Andrang der Besucher zeigte Händel, daß seine Kunst trotz aller Anfeindungen in weiten Kreisen Freunde hatte. Dasselbe konnte er aus einem anderen außergewöhnlichen Ereignis entnehmen: Mr. Tyers, der Inhaber von Vauxhall, einem der beliebtesten und vornehmsten Vergnügungsgärten Londons, stellte in seinem Garten eine Marmorstatue Händels auf „in Erwägung der außerordentlichen Verdienste des unvergleichlichen Meisters": „Sein Bildnis solle dort stehen, wo seine Harmonien so oft die zahlreichen Zuhörerscharen in die tiefste Stille und das angemessenste Betragen gezaubert haben."

Händel spannte seine Arbeitskraft in diesem Jahre gewaltiger an als je. Im Sommer schrieb er wieder ein großes Oratorium, den „Saul", im Herbst auf einen von ihm selbst zusammengestellten biblischen Text den größten oratorischen Chorkoloß der Musikgeschichte, „Israel in Ägypten". Außerdem veröffentlichte er die erste Sammlung seiner Orgelkonzerte und bereitete die sieben Trios op. 5 für den Druck vor.

Im Januar 1739 mietete er das Theater am Heumarkt für je 12 Oratorienaufführungen, die von nun an mit wenig Ausnahmen alljährlich in den Fastenwochen stattfanden. Der „Saul" fand Beifall, der „Israel" aber schreckte die Hörer durch seine gigantische Größe. Nur wenige fühlten, was ihnen mit diesem Werk gegeben war. „Wenn der Geschmack an

solcher Musik" — so heißt es in einem von einer Zeitung veröffentlichten Briefe — „sich allgemein in einem Volke verbreitete, so dürfte diesem Volke in gleicher Bedrängnis (wie sie der Beginn des Oratoriums schildert) dieselbe Befreiung gewiß sein, welche diese Komposition feiert." Aber das englische Volk war noch nicht so weit.

Händel arbeitete rastlos. Die Cäcilien-Ode, auf die Dichtung Drydens komponiert, die 12 Concerti grossi für Streichorchester entstanden, dazu anfangs 1740 ein neues weltliches Oratorium „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato", das, auf zwei Oden Miltons fußend, in einer Folge lebensvoller Schilderungen des Stadt- und Landlebens die Temperamente des Frohsinnigen und des Schwermütigen gegeneinander stellt und in einem von Charles Jennes dazugedichteten dritten Teil das gemäßigte Temperament zu Wort kommen läßt. Ein dauernder Erfolg aber wollte sich nicht einstellen. Neid und Haß der einflußreichen Gegner schienen nur noch zu wachsen. So weit war es gekommen, daß ein wohlmeinender Verehrer Händels in einem Zeitungsaufsatz jenen Feinden gute Worte gab, „den großen Händel von der grausamen Verfolgung jener kleinen Wichte zu befreien, welche, das Mißvergnügen mancher Vornehmen benützend, sogar die Zettel für seine Aufführungen wieder herunterreißen, unmittelbar nachdem er sie angeklebt hat, und noch tausend andere kleine, gehässige Streiche ausführen, um ihm Schimpf und Schaden zuzufügen". Nicht nur die Oper, auch das Oratorium versagte.

*

Händel entschloß sich, mit Urlaub des Königs London zu verlassen. Auf Einladung irischer Freunde wandte er sich im November 1741 nach Dublin, in seinem Gepäck ein neues

Werk, das er in den Tagen vom 22. August bis 14. September auf einen von Jennens aus Bibelstellen zusammengefügten Text niedergeschrieben hatte: den „Messias".

Die Gastfreundschaft, die ihn in Irland empfing, das Verständnis und die Begeisterung für seine Kunst, die ihm allenthalben begegneten, taten ihm wohl. Den sechs ursprünglich geplanten Winterkonzerten mußte er noch sechs weitere folgen lassen. Am 13. April kam der Höhepunkt der Dubliner Tage, eine Aufführung, deren Ertrag er den irischen Musikgesellschaften für wohltätige Zwecke überwies, die erste Aufführung des „Messias". Am nächsten Tage berichtete die Zeitung: „Worte fehlen, das außerordentliche Entzücken zu beschreiben, das dieses Werk der bewundernden dichtgedrängten Zuhörermenge bereitete."

Dieser Erfolg mag Händels Zuversicht auf einen endlichen Sieg auch in England neu belebt haben. Er ging im Spätsommer 1742 nach London zurück. Von nun an sammelte er seine Arbeitskraft ganz auf das Oratorium. Er vollendete den schon vor der irischen Reise begonnenen „Samson", dessen Text sich auf eine Dichtung Miltons stützt, und konnte ihn zu seiner Freude in diesem Jahre achtmal aufführen. Er brachte dann den „Messias", da der Geistlichkeit um eine Entweihung des Namens und der Gestalt Christi bange war, unter dem Titel „Ein heiliges Oratorium". Aber das Publikum blieb im ganzen kühl — obwohl das „Halleluja" in dieser ersten Aufführung so gepackt hatte, daß sich die Zuhörerschaft samt dem König bei der Stelle „denn Gott der Herr regieret allmächtig" unwillkürlich erhob und den Satz stehend zu Ende hörte. Noch lange Jahre dauerte es, bis den Londonern die Größe dieses Werkes wirklich aufging.

Der Sieg des englischen Heeres unter persönlicher Führung

des Königs über die Franzosen bei Dettingen im Juni 1743 gab Händel Gelegenheit, zur Siegesfeier mit dem „Dettinger Tedeum" wieder als Staatskomponist hervorzutreten. Er versuchte dann, seine Oratorienaufführungen mit einer Reihe neuer großer Werke durchzusetzen: zweimal griff er wieder nach Stoffen der antiken Göttersage, der „Semele", die das tragische Schicksal der Geliebten des Zeus, und dem „Heracles", der den Untergang des Helden durch die Eifersucht seiner Gattin Dejanira in einer zwischen Oper und Oratorium stehenden musikalisch-dramatischen Form gestaltet; dazu kamen zwei biblische Oratorien „Joseph und seine Brüder" und „Belsazar". Aber alle Bemühungen Händels fruchteten nichts, da er nun einmal allein durch seine Kunst und nicht auch durch gesellschaftliche Zugeständnisse sich durchsetzen wollte. Zwar hatte er jetzt am Hofe im König und im Kronprinzenpaar eine Stütze. Aber ein großer Teil der Aristokratie, Damen wie Herren, hatten ihm seine Halsstarrigkeit immer noch nicht verziehen und suchten ihn mit allen Mitteln zu boykottieren. Gerade auf die Abende, wo er seine Konzerte gab, pflegten sie ihre gesellschaftlichen Vergnügungen zu legen. Die Oratorienaufführungen brachen 1745 zusammen.

Wiederum hatte Händel sein Vermögen eingebüßt. Wiederum erlitt er auch einen körperlichen Zusammenbruch, ja sogar eine zeitweilige Trübung seiner Geisteskräfte. Es schien, als wolle sich ihm nie das Glück des Schaffens mit dem Glück des reinen vollen Wirkens auf die Welt vereinen.

Um diese Zeit sah sich das protestantische England und sein Königshaus plötzlich von einer großen Gefahr bedroht. Von Frankreich her war der Stuartprinz Carl Eduard, der schottische Thronprätendent, in Schottland gelandet. Die Schotten hatten sich ihm angeschlossen, ein englisches Heer geschlagen

und rückten nun südwärts gegen London vor. In einmütiger vaterländischer Begeisterung schritt England zur Gegenwehr. Händel selbst steuerte ein Marschlied für die Londoner Freiwilligen bei, und als die Rebellen zum Rückzug gezwungen waren, trat er mit seinem „Gelegenheitsoratorium" hervor, dessen aus Bibelstellen zusammengesetzter Text die Flucht und die Verfolgung des Feindes schildert. Als dann der Herzog von Cumberland in der Schlacht bei Culloden die Rebellen endgültig niedergeworfen hatte, feierte Händel den Sieg durch ein neues Oratorium über ein Textbuch Thomas Morells, den „Judas Makkabäus": die Darstellung eines von einem Volkshelden geführten siegreichen Freiheitskampfes.

Diesmal fand, wie noch nie vorher, das ganze Volk in Händels Musik unmittelbar das, wovon es soeben im Innersten bedrängt und erhoben worden war. Die Gehässigkeit der Gegner versank vor diesem überwältigenden Gemeinempfinden. Alle mußten fühlen, daß der Oratorienkomponist Händel der wahre Orator, der musikalische Sprecher der Nation sei. Der „Judas Makkabäus" endlich brachte Händel nach langem, schweren Kampf den Sieg. Nicht nur der Musiker, der Mensch Händel hatte gesiegt.

*

Er war nun kein Fremder mehr, er war einer der Großen der Nation. 62 Jahre alt war er darüber geworden.

Wo die gewaltige, bei zunehmendem Alter etwas schwerfällige Gestalt des „Großen Bären" erschien, begegnete sie allgemeiner Verehrung. Zeitgenossen bezeugen die Macht und den Zauber seiner Persönlichkeit: Achtung und Vertrauen zugleich flößte sein Wesen ein; Feuer und Würde vereint waren in seinem Antlitz; sein Gesichtsausdruck war ernst; wenn er sich aber zu guter Stunde öffnete, durchleuchtet von Geist und

Humor; und wer ihn einmal lächeln sah, dem war es, als tue sich der Himmel auf.

Nur noch selten trat er außer bei seinen Aufführungen heraus aus der Einsamkeit, in der er in seinem einfachen Bürgerhaus an der Brookstreet lebte — zusammen mit seinen Instrumenten, dem Cembalo und der Hausorgel, mit seinen Bildern, darunter einigen Rembrandts, und mit den Gestalten seiner Phantasie. Er lebte bei aller Offenheit für die äußere Welt des Tages ein in sich geschlossenes, großes, starkes Leben in jener Welt, die sein umfassender, durchdringender Geist sich geschaffen hatte. In seinem Werk gab er den tönenden Widerschein dieser Welt.

Unmittelbaren Zugang zu ihr mögen nur wenige Vertraute gehabt haben. Heiratspläne, mit denen er sich in früheren Jahren trug, hatten sich zerschlagen, weil die der höchsten Aristokratie angehörenden Eltern der Erwählten von ihm die Aufgabe seines Musikerberufs forderten. Um so mehr lebte er nun ganz seiner Arbeit.

Dem „Judas Makkabäus" folgten das Oratorium „Alexander Balus", zu dessen seelischen Kern, inmitten eines großen politischen Geschichtsbildes, Händel das altgriechisch-„heidnische" Wesen einer seiner ergreifendsten Frauengestalten machte (nicht ohne Grund wurde er in England „Der große Heide" genannt), weiterhin der „Josua", in der heldischen Haltung dem „Makkabäus" verwandt, die „Susanna", ein Idyll der Liebe, der feindliche Mächte nichts anhaben können, der „Salomo", ein großes, festliches Friedensgemälde, die „Theodora", ein Märtyrerstück aus der Zeit der römischen Christenverfolgungen, ein Werk innigster religiöser Hingebung.

Zur Feier des Aachener Friedens, die im Frühjahr 1749 mit einem großen Feuerwerk begangen wurde, steuerte Händel

die Festmusik bei, die sogenannte „Feuerwerkmusik", Freiluftmusik größten Stils. Schon zur öffentlichen Hauptprobe drängten sich zwölftausend Hörer. Händel wiederholte die Aufführung später für das Findlingshospital, dem er seine besondere Fürsorge zugewandt hatte. Er machte dem Hospital seinen „Messias" gleichsam zum Geschenk, indem er ihn alljährlich zum Besten der Anstalt aufführte.

Während er im Februar 1751 ein neues Oratorium „Jephta" niederschrieb, traf ihn ein schwerer Schicksalsschlag: die Augen versagten ihm den Dienst. Ein Badeaufenthalt, wiederholte Operationen brachten vorübergehende Besserung, aber keinen dauernden Erfolg. Er erblindete.
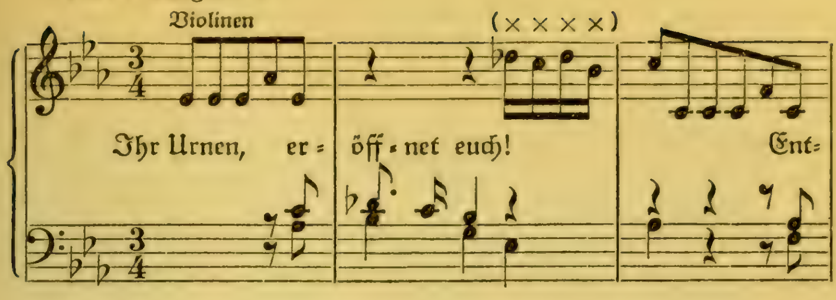
Nicht lange nachdem raffte er sich wieder auf. Den Sohn seines alten Helfers, Johann Christoph Schmidt den Jüngeren, berief er, die Oratorienaufführungen fortzusetzen, er selbst saß dabei nach wie vor an der Orgel, seine Konzerte zu spielen oder zu improvisieren. Auch an seinen Oratorien arbeitete er weiter. Wenn auch kein neues mehr entstand, so fügte er doch diesem und jenem neue Stücke ein und vollendete 1757 eine dritte Fassung jenes in seinen italienischen Jugendjahren entstandenen oratorischen Werkes „Der Triumph der Zeit und der Wahrheit".
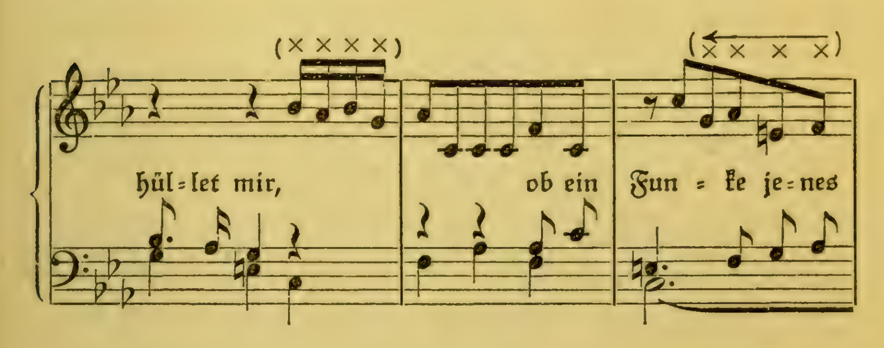
Wir erfuhren an den Ouvertüren der „Almira" und des „Rodrigo", wie er schon damals in Italien über die Hamburger Anfänge hinauswuchs. Nun bezeuge ein Beispiel aus jenem Oratorium, welch wunderbares Wachsen und Reifen auch sein weiteres Leben war. Einst, in dem Jugendwerk, triumphierte die Göttin der Zeit vor Totenurnen über die vergängliche Schönheit mit großem, leidenschaftlich ausgreifendem Pathos:
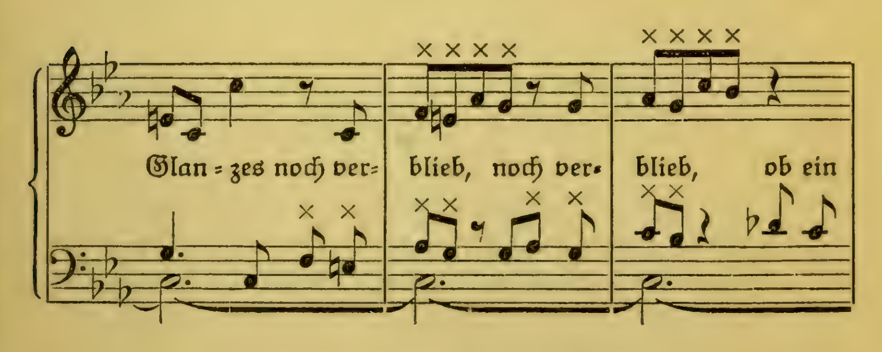


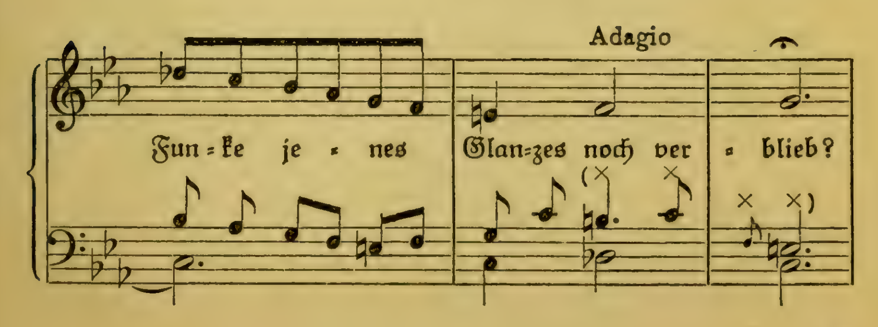
Nun, in dem letzten Vermächtnis, sind dieselben Rhythmen und melodischen Hauptgedanken über alle persönliche Leidenschaft hinaus erhoben und verklärt in einem gerade durch seine Einfachheit großen und reichen, allgültigen Tongewebe:


1757: Larghetto


Violinen
Ihr Urnen, er=öff=net euch! Ent=

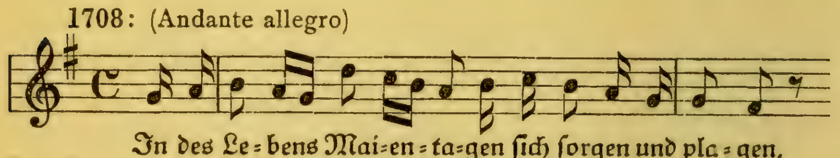

hül=let mir, ob ein Fun=ke je=nes


Glan=zes noch ver=blieb, noch ver=blieb, ob ein


Adagio
Fun=ke je=nes Glan=zes noch ver=blieb?

Und während in dem Jugendwerk die „Freude" der „Zeit" danach in leichtem Sprechgesang erwidert: „Zu grausam sind deine Ratschläge" und dann vereint mit der „Schönheit" sich in leichtbeschwingtem, unbekümmertem Zwiegesang ergeht:

1708: (Andante allegro)

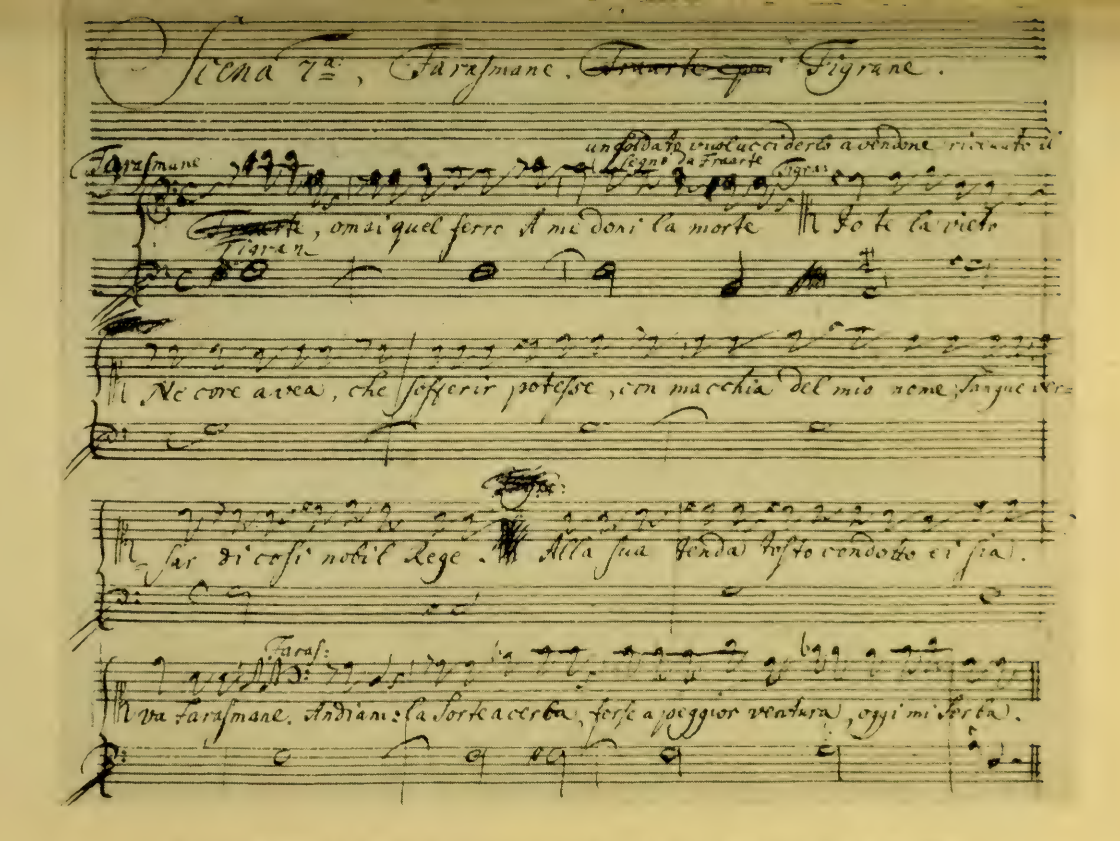


übergipfelt der alte Händel die mächtige Melodie der „Zeit" noch mit einem Gemeinschaftsgesang, einem jener in ihrem schlichten, gefaßten Gang (Andante!) urgewaltig wie aus Fels gemeißelten, volkhaften Chorsätze, derentwegen Beethoven ihn als den „Meister aller Meister" verehrte:

1757: Andante

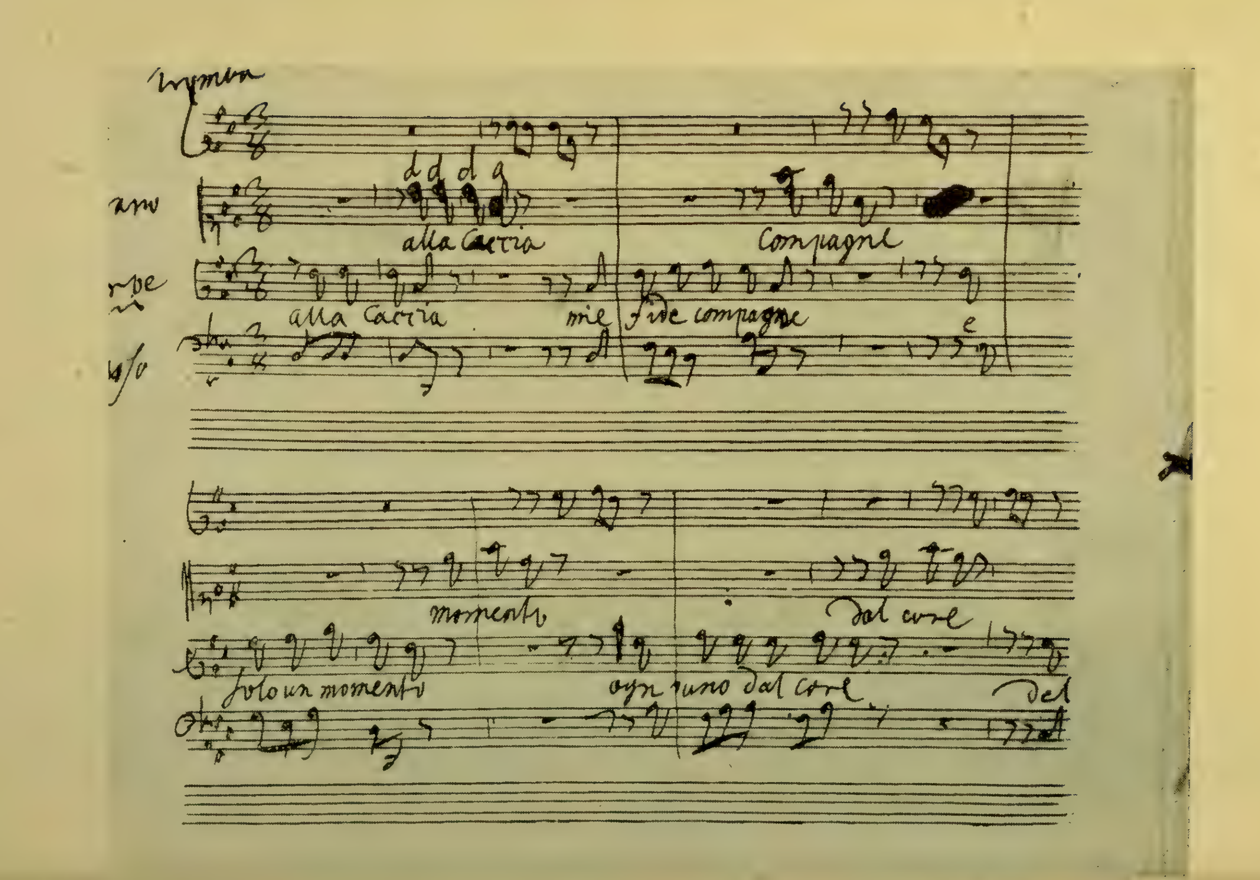
Stär=ke uns, o Zeit, und gib uns Kraft,

lehr uns den Weg der Weis=heit!

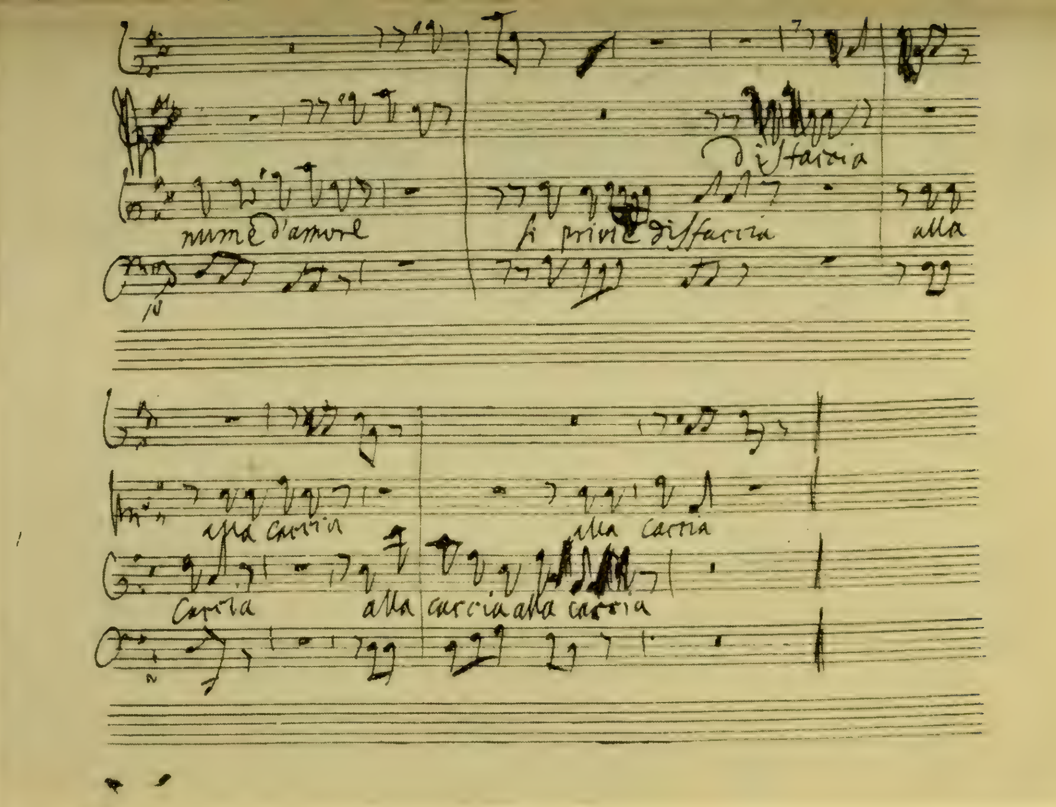


Aus Händels Handexemplar der Oper „Radamisto“ 1720

(Stadtbibliothek Hamburg. Nachdruck verboten.) Rezitativ der 7. Szene des 1. Akts in zweiter Fassung. Text und Notenschlüssel sind von Händels Freund und Gehilfen Johann Christoph Schmidt geschrieben, die Noten und Änderungen von Händel selbst.

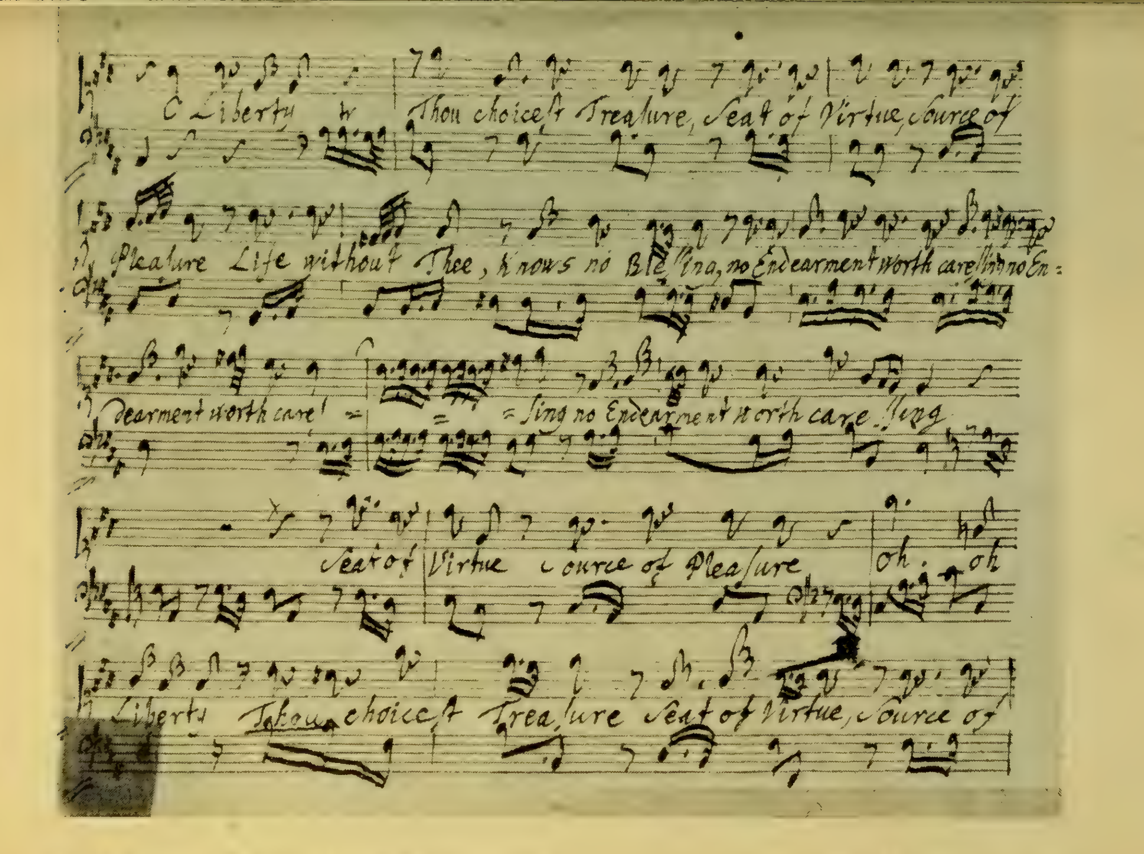


alla Caccia
Compagne
alla Caccia
mie
fide compagne
momento
dal core
solo un momento
ogn' uno dal core
del



Eigenschrift Händels aus der Jagdkantate „Diana cacciatrice“ (Jägerin Diana)

(Staatsbibliothek Berlin.) Das zwiefache Echo der Singstimme durch eine zweite Singstimme und eine Trompete charakterisiert die Jagdmusik. Bei der Niederschrift der Singstimmen hat Händel einige Male Sopranschlüssel- und Violinschlüsselnotierung miteinander verwechselt.



Aus Händels Handexemplar des Oratoriums „Judas Makkabäus" 1746

(Stadtbibliothek Hamburg. Nachdruck verboten.) (Eine Seite der von Händel eigenhändig eingetragenen Arie „O liberty – O Freiheit"

In der Messiasaufführung am 6. April 1759 spielte er zum letzten Male die Orgel. Unmittelbar darauf zwang ihn zunehmende Schwäche aufs Lager. Er fühlte sein Ende kommen. Am Morgen des Ostersonnabend, am 14. April, hörte sein Herz auf zu schlagen.

Mehr als 3000 Menschen wohnten der Trauerfeier bei. Die englische Nation gab ihm einen Ruheplatz in der Begräbnisstätte ihrer großen Toten, der Westminsterabtei.

Dort, wo sein Sarg in die Gruft gesenkt wurde, erhebt sich nun sein Denkmal: mit seinen Noten und Instrumenten steht er vor der Orgel, festen Fußes auf fester Erde, offen den Klängen der Welt- und Himmelsweiten.

*　　*

*

Das Werk

Mehr als 40 Opern, etwa 25 Oratorien, 2 Passionen, über 20 Psalmkompositionen, dazu eine Fülle weltlicher Gesangs- und Instrumentalmusik: Kantaten, Duette, Orchester- und Solokonzerte, Kammermusik für Gesang, Klavier, Violine, Oboe und Flöte umfaßt Händels Schaffen. In hundert Bänden bewahrt die von Friedrich Chrysander in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durchgeführte Gesamtausgabe diesen Schatz.

Niemals aber war Händels Musik nach dem Tode ihres Schöpfers nur auf ein papierenes Dasein in verstaubten Bibliotheksbänden angewiesen. Den größten Meistern der Folgezeit, voran Gluck, Mozart, Haydn und Beethoven war sie wenigstens in etlichen Hauptstücken lebendig als großes, verehrtes Vorbild. Und vor allem: einige der Oratorien sind durch die Zeiten hindurch Standwerke der Musikpflege geblieben. Der Geist, der in ihnen lebt, hat im 19. Jahrhundert das deutsche Chorwesen tragen helfen — dazu das angelsächsische in aller Welt —, er hat durch die Chorvereine zu allen Kreisen des Volkes gesprochen, ein Hort gegen die erweichenden, zersplitternden Neigungen dieses Jahrhunderts auch in der Abschwächung, die er durch Bearbeiter und Aufführende erlitt. Schließlich hat in den Jahren der tiefsten Erniedrigung Deutschlands die Sehnsucht nach einer reineren, größeren, kraftvolleren Welt auch die Händelschen Opern wieder auf die Bühne geführt, als erste 1920 in Göt-

tingen die „Rodelinde". Doch fehlte es trotz aller Begeisterung und Hingabe an der Kraft, ihr Leben ganz und rein zu erfassen. So flaute diese „Händel-Opernbewegung" wieder ab — Händel war auch damals noch im Grunde ein unzeitgemäßer Deutscher.

Heute sollte er es nicht mehr sein. Möchte er nun, nach der Zeitwende, endlich rein und unverkümmert zu uns sprechen als einer unsrer gewaltigsten Meister!

Daß er in jungen Jahren nach Italien ging und dann sein Lebenswerk in England vollbrachte, daß er seine Hauptwerke auf italienische und englische Worte schrieb, das macht ihn und sein Werk im Kern nicht weniger deutsch, als es irgendein anderer großer Deutscher war. Denn er hat sich nicht an die Fremde verloren, er ist im Nehmen und Geben stets Herr geblieben. Des festen Grundes im eigenen deutschen Wesen sicher, war ihm der kühne, umfassende Ausgriff in die Weite keine Gefahr, sondern notwendige Erfüllung des Lebens. Er war wie kaum ein anderer unserer großen Musiker ein Deutscher „der starken Rasse". Das bezeugt uns sein Lebensgang. Das wirkt lebendig weiter in seinen Werken.

*

Wie alle Musik jener Zeit ist auch die Händels — mit einem damaligen Fachausdruck — „Generalbaßmusik". Freilich ist der Generalbaß damals nicht wie später, als man unter musikalischer Harmonie nur noch den gefälligen Zusammenklang einiger Töne verstand, eine bloße Theorie, eine Methode der Akkordhandwerkslehre. Zu Händels (und Bachs) Zeiten ist der Generalbaß viel mehr: er ist musikgewordenes Grundgesetz einer Lebenshaltung und Weltanschauung.
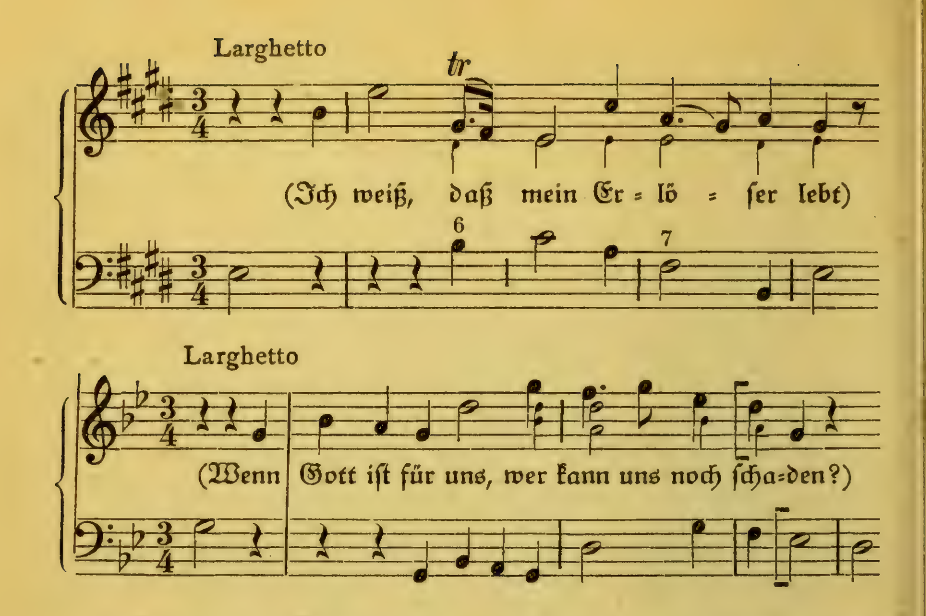
Der Baß, die tiefste Stimme, gesungen oder gespielt, ist hier nicht etwa eine Stimme wie die andern auch, nur eben tiefer, und ist mitsamt den Stimmzusammenklängen, den Akkorden darüber, nicht nur dazu da, der Melodie mit harmonischer Füllung und Färbung zu dienen wie in späteren Zeiten. Er hat mit der in ihm beschlossenen Harmoniebewegung wirkliche „General"-Vollmacht, bestimmende allgemeine Grundgewalt, er ist unbedingter „Vorgesetzter" des persönlich-musikalischen Lebens, das heißt aller Melodie. Der Generalbaß ist die musikgewordene vorbestimmte Harmonie im Sinne Leibnizens, der klanggewordene, alles tragende und zielvoll bewegende harmonische Lebensgrundstrom. Er ist die unverbrüchliche Bindung alles klingenden Lebens an einen Grundton, aus dem und in dessen Kraftfeld sich alles entfaltet und schließlich wieder einmündet. Er ist die „Grundton-Religion" jener Musik. Aus dieser Bindung an den Grundton und dessen Ton-Art, an die „Tonalität", wie der spätere Fachausdruck heißt, gewinnt diese Musik ihre Macht.

Wenn uns beim Hören Händelscher Musik mit ganz besonderer Stärke die Empfindung erfüllt, umfangen und getragen zu sein von einer aller menschlichen Willkür und Schwäche enthobenen Macht, nicht unter einem blinden, wirren Schicksal zu leben, sondern in einer auf ein höchstes Ziel ausgerichteten und zu ihm hinstrebend-strömenden Welt, so empfinden wir eben jene „Generalbaßmacht" des Klangstroms. Das bedeutet keineswegs, daß diese Musik immer auch äußerlich laut und voll klingen müsse — sie hat es nicht nötig, sich äußerlich aufzuspielen, um machtvoll zu wirken, denn sie trägt ihre Macht in sich: im leisesten Hauch wie im gewaltigsten Sturm ist ihr Klang von innen her lebendig, kernig, nervig, nie starr und dumpf und unbewegt — wenn

er hier und da bei Aufführungen so klingt, ist es nicht Schuld Händels, sondern der Musizierenden, die ihn mißverstehen.

Die Generalbaßkraft bedeutet aber nicht, daß es in dieser Musik die Melodie nun recht bequem hätte, sich vom Generalbaß tragen zu lassen, weil die vorgesetzte Harmonie alle persönliche Tatkraft und Verantwortung überflüssig mache, oder daß etwa der Generalbaß die Melodie tyrannisiere. Vielmehr gibt die Generalbaßharmonie der Melodie erst die rechte Möglichkeit zu eigener sinnvoller Entfaltung, so wie die Melodie ihrerseits dem Generalbaß erst die rechte, krönende, persönlich-lebendige Erfüllung gibt. Das ist ja der eigentliche Sinn dieser Händelisch-Leibnizischen (und nicht minder auch der Bachischen) deutschen Weltanschauung, daß Menschenleben und Vorsehung wie Melodie und Generalbaß wechselseitig notwendig und wirkend miteinander verbunden sind und daß der harmonische Grundklang, die „Tonika", das Bleibende, Unvergängliche, Allgegenwärtige in der Flucht der Erscheinung ist.

Händel hat das — ein Zeugnis für die außerordentliche Klarheit seines Weltbildes — nirgends offener bekundet als in seinem größten religiösen Oratorium (das wir nach seiner germanisch-männlichen Grundhaltung besser „Heliand" als „Messias" nennen sollten) in jenen beiden Arien, die die wirkende Bindung von Vorsehung und Persönlichkeit zusammenfassend bekennen. Ihre Anfänge seien hier nach Händels eigener Niederschrift gegeben, weil diese anders als die notgedrungen schematisierenden Druckausgaben schon im Notenbilde den weiträumigen und großatmigen, noch nicht in ein enges, durchakzentuiertes Taktgehäuse eingesperrten Fluß dieser Musik sichtbar macht:



Hier tritt die Melodie nicht aus eigener Machtvollkommenheit irgendwo im Tonraum an. Die tragende Grundharmonie wird ihr vorangestellt, „präſtabiliert“, und im Kraftfeld dieſer Harmonie, nur in ihm voll erlebbar, entfaltet ſich nun die Melodie. Die Kraft des „Ich weiß“ liegt alſo nicht ſchon darin, daß es ſich überhaupt um einen Tonſchritt von beſtimmter Größe handelt, ſondern darin, daß dieſer Tonſchritt über der regierenden Grundharmonie an einer ganz beſtimmten Stelle ihres Kraftfeldes einſetzt mit der dadurch bedingten melodiſchen Spannkraft und von hier aus klar und feſt die höhere Form (die Oktave) des Grundtons erringt. Nicht minder iſt für das „Wenn Gott iſt für uns“ entſcheidend, daß die Melodie von dem vorangeſtellten feſten Grunde aus in ganz beſtimmten Stufen deſſen Kraftfeldes aufſteigt. In beiden Fällen aber iſt der Baß im weiteren Verlaufe, ohne ſeine Grundgewalt aufzugeben, nach dem Vorgang der Melodie melodiſiert. Dieſe wechſelſeitige

unlösliche Verbundenheit von Generalbaß und Melodie, von Weltregiment und Mensch: das ist die deutsche Religion Händels und aller seiner Musik. Seine gewaltigsten, schwersten Werke wie seine schlichtesten und leichtesten sind gleichsam Durchblicke durch die Welt von unsern menschlichen Freuden und Leiden, unserm Tun und Glauben aus bis auf den tragenden, bleibenden Grund alles Geschehens. Das gibt ihnen ihre unverlierbare Kraft und Weite. Noch jeder einzelne ihrer Töne, auch der unscheinbarste, hat Anteil daran.

*

Welche Schätze sind der Hausmusik in den Klavierwerken, den Solosonaten für Geige, Oboe oder Flöte, den Triosonaten für Geigen oder Oboen oder Flöten, den deutschen Arien gegeben! Sie gehören zu dem Gesündesten, was wir für unseren musikalischen Hausbedarf haben. Sie haben eine herzhafte, aufrichtende Kraft wie kaum eine andere Musik. Auch wer nicht über virtuose Fertigkeit verfügt, wird in ihnen vieles ihm Zugängliche finden.

Der Klavierspieler möge etwa mit einigen der frischen, kleinen Menuette beginnen, deren eine ganze Menge überliefert sind — ein Schatz, der sich nur mit Schuberts Tänzen vergleichen läßt.

Aus den schwereren Klaviersuiten ist besonders jene Variationenreihe beliebt geworden, der viel später erst der Name „Der harmonische Grobschmied" zugelegt wurde, weil nämlich Händel die Melodie in einer Schmiede gehört habe, in der er vor einem Gewitter Schutz suchte. Hundert Jahre später machten eifrige Händel-Verehrer sogar diesen musikalischen Schmied samt seinem die Baßtöne liefernden Amboß ausfindig — merkwürdigerweise, denn an der ganzen Geschichte ist

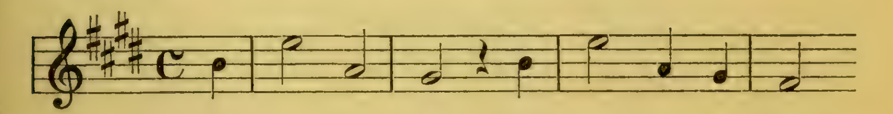
nur das eine wahr: daß hier einer jener zahlreichen Fälle vorliegt, wo Händel musikalische Gedanken anderer aufgegriffen und verarbeitet hat. Ihm das zum Vorwurf zu machen, wie es später gelegentlich geschah, ist zu seinen Lebzeiten auch seinen ärgsten Feinden nicht eingefallen. Es lag zu offen am Tage, wie er solche Gedanken erst recht auszuprägen und zu entfalten verstand, so daß etwas durchaus eigenes Händelsches aus ihnen wurde.

Über dem klanglich gewiß sehr reizvollen „Grobschmied" sollten aber nicht die noch wertvolleren Schätze vergessen werden, die sich in Händels Klaviersuiten finden, dazu die ebenfalls viel zu wenig gekannte Reihe der sechs großen Klavierfugen. Heute, wo das Cembalo wieder aufgekommen ist, für das sie geschrieben sind, jenes alte Klavierinstrument mit dem silbrig glänzenden, frischen, klaren Klang der von Federkielen oder Lederstückchen angerissenen Saiten, kann man ihnen auch wieder den Klangcharakter geben, in dem sie ursprünglich empfunden sind. Einige der kleinen frühen Suiten tragen aber noch den zwar äußerlich zarteren, aber nachdrücklicher beseelungsfähigen Klang des Klavichords in sich, dessen Saiten durch das Andrücken eines auf dem Ende des Tastenhebels stehenden Messingplättchens zum Klingen gebracht werden. Doch auch auf dem heutigen Klavier läßt sich Händels Klaviermusik wiedergeben, wenn man auf das die Dämpfung aufhebende Pedal und die Künste neuzeitlicher Nuancierung zu verzichten weiß.
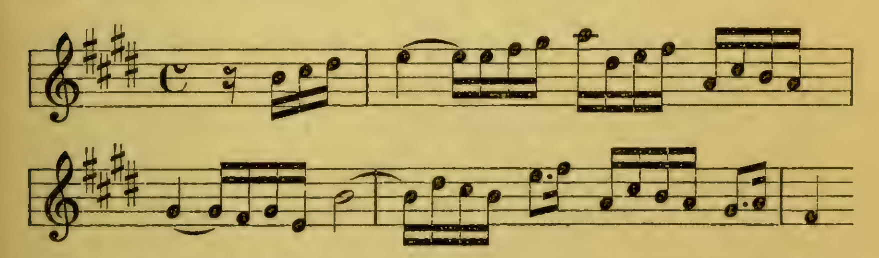
Allerdings gilt auch für diese Klaviersuiten, was der englische Musikhistoriker Burney, der den Meister noch selbst gekannt hat, einmal von Händels Musik allgemein sagte: „Die kühnen Ideen, die Massen der Harmonie, die Kontraste und stets ergiebigen Quellen der Erfindung, wovon Händels

Werke so voll sind, erfordern eine machtvollere Hilfsarbeiterschaft, sie zu entfalten und in das rechte Licht zu stellen, als die Musik so mancher anderer Meister." Wenn das schon zu jener Zeit gesagt wurde, wieviel mehr gilt das für uns, die wir solcher dem 18. Jahrhundert vertrauten Hilfsarbeiterschaft ferngerückt sind! Sind doch die einfachen architektonischen Grundzüge dieser Musik von drängenden innern Kräften oft so bewegt und geschwellt, daß sie unter der Mannigfaltigkeit der Ausbiegungen und Überschneidungen leicht verkannt werden — wie auch die Barockbaumeister jener Zeit die schlichten Wandgrenzen ihrer Bauräume in überschwängliche Bewegung zu verwandeln lieben.

Um an einem Beispiel recht lebendig zu empfinden, was für Kräfte hier wirksam sind, versuche man einmal, die Kraft zu spüren, welche aus diesem Kerngedanken
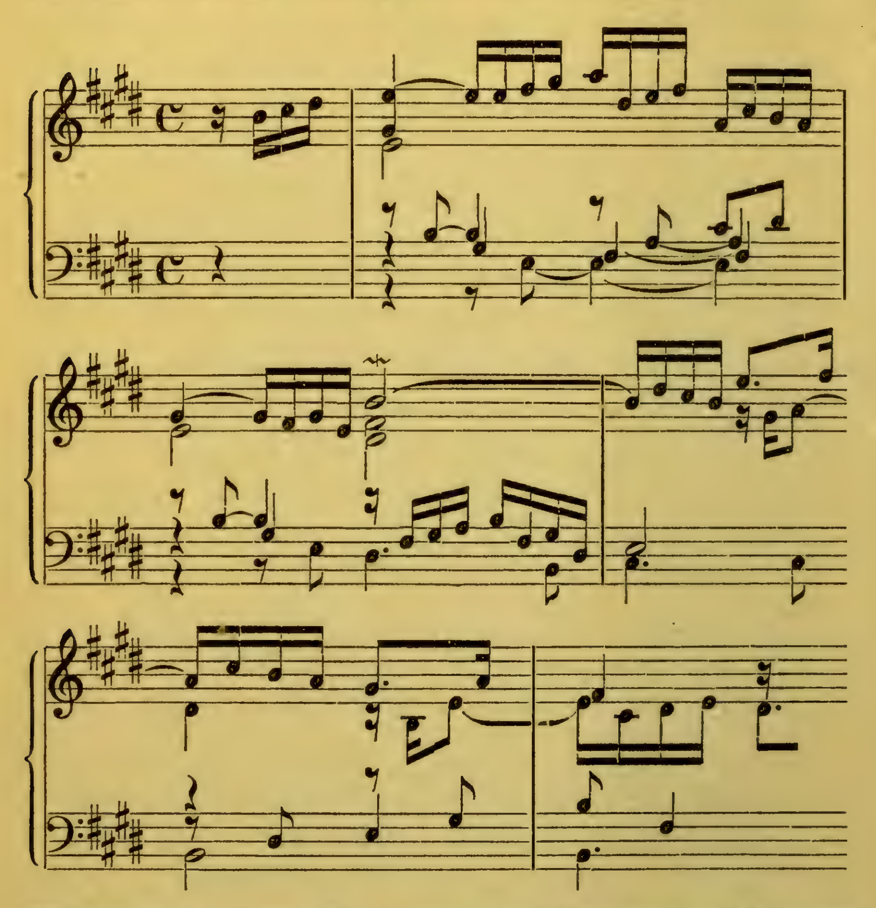


folgende Händelsche Melodie werden läßt — es sind die Anfangstakte der Allemande der E-dur-Suite:



Man sieht es förmlich dem Notenbild an, wie aus dem Kraftüberschuß des eröffnenden Anstiegs das Abwärts im zweiten Takt zu einer so vielfach gewundenen Bewegung wird. Man fühle die Federkraft, die das gis zu Anfang des zweiten

Taktes so bald zu dem h sich hinaufschwingen läßt, und mit welcher Kraft wird zu Beginn des dritten Taktes der Aufstieg zum e verzögert und ausgebogen! Dann aber höre man den Händelschen Klaviersatz dieser Takte im ganzen:



Welche merkwürdige Vielstimmigkeit! Da tauchen scheinbar willkürlich neue Stimmen auf und verschwinden wieder, kaum daß sie erschienen sind! Welcher Gegensatz zu dem strengen Stimmgefüge Johann Sebastian Bachs! Dieser Händelsche Klaviersatz ist aber nicht etwa ein Zeugnis bloßer Bequemlichkeit oder Flüchtigkeit oder fesselloser Phantasterei, sondern

ein charakteristischer Ausdruck der Händelschen Art, die von der Bachschen sehr verschieden ist: Bachs Energie richtet sich darauf, die klingenden Stimmen der Welt in feste Gleise einzuspannen und gewinnt daraus die „regulierte" Unverrückbarkeit des Kunstwerks; Händel öffnet sich der klingenden Welt ohne das Bestreben, sie einzugleisen; überallher strömen ihm die Klänge zu, wie von selbst ordnen, verschlingen sie sich — am gewaltigsten in seinen großen Oratorienchören — zum harmonischen Ganzen. Auch dies ist Musik der „vorherbestimmten Harmonie". Es ist nicht zuletzt auch diese freie raumhafte Mehrstimmigkeit, die uns beim Hören und Musizieren selbst äußerlich so kleiner Werke Händels wie dieser Allemande das Bewußtsein gibt, an einem harmonischen Weltgeschehen teilzuhaben.

Die Klavierspieler sollten sich auch der Orgelkonzerte annehmen, die schon zu Händels Lebzeiten nicht nur auf der Orgel, sondern auch auf dem Cembalo gespielt wurden. Daß diese Orgelkonzerte bisher auch von den Organisten nur allzuselten hervorgesucht wurden, liegt nicht allein daran, daß nicht jeder ein Orchester für die Aufführung zur Hand hat, denn der Orchesterpart kann notfalls auch von der Orgel oder vom Klavier mit übernommen werden. Es liegt zunächst daran, daß Händel eine andere Orgel und eine andere Orgelbehandlung verlangt als sie in Deutschland üblich waren. Er will einen klaren, hellen, nervigen Ton; kein nebliges Verfließen der Klänge, sondern charaktervoll ausgeprägte, sprechende Bewegung; kein romantisch gefühlvolles Nuancieren, sondern klar aufgebautes Mit- und Gegeneinander der Stimmen und Klangräume; dazu aber in besonderem Maße die „Hilfsarbeiterschaft" jenes mitschöpferischen Geistes, aus dem die Musiker des Barock die Kraft der Melodielinien, besonders

Folgen langgehaltener Töne und Wiederholungen in eigenen Umspielungen und Weitungen auszuleben und zugleich den großen Zug lebendig zu machen wußten, der diesen Werken innewohnt. Gelingt das, dann sind Händels Orgelkonzerte auch heute starker und unmittelbarer allgemeiner Wirkung sicher. Sie klingen übrigens gerade auch auf den Kleinorgeln, den pedallosen Positiven, wie sie heute wieder gebaut werden, ausgezeichnet.

*

Geiger, Flötisten und Oboisten können sich schon auf früher Stufe jener bereits erwähnten Menuette annehmen. Sie spielen die Melodie und überlassen dem Klavierspieler den Basso continuo, das heißt die Baßstimme mitsamt dem Generalbaßspiel, wie es dazumal zum Handwerk jedes guten Klavieristen gehörte: er hat über dem Baß die Harmonien mitzugreifen. Ist ein Violoncellist oder gar ein Gambist dabei, so spielt er die Baßstimme mit und beteiligt sich nach Möglichkeit an der akkordischen Füllung.

Erst recht öffnet sich den Kammermusikspielern die Welt Händels, wenn sie von den kleinen Tanzsätzen zu den Solosonaten für Geige, Oboe oder Flöte mit Continuo oder der Gambensonate und den Triosonaten für die gleichen Instrumente aufsteigen. Und noch weiter und mannigfaltiger wird der musikerfüllte Raum, wenn eine größere musizierende Gemeinschaft sich den Orchesterkonzerten Händels zuwendet.

„Konzertieren" heißt: miteinander wetteifern. Das kann man sich bei Händels Konzerten kaum anschaulich-lebendig genug vorstellen. Die Klanggruppen, die hier miteinander wetteifern, sind gleichsam verschiedene Klangräume der Nähe und Ferne, die nun, miteinander und gegeneinander erklingend, sich zu einer vielfältig tönenden Welt zusammenschließen. Entweder

stehen sich, wie in den Orgelkonzerten, ein einzelnes Instrument und das Orchester gegenüber, oder, wie in den sogenannten Oboenkonzerten und der reinen Streichorchestermusik der zwölf „Concerti grossi“ eine Gruppe von Einzelinstrumenten, das Concertino (meist zwei Violinen und Violoncello) und alle (tutti) Orchestermusizi, oder es treten Streicher- und Bläserchöre miteinander in Wettbewerb, so in den großen Freiluftkonzerten der farben- und formenreichen Wassermusik, der großzügigen Feuerwerksmusik und den klangprächtigen anderen mehrchörigen Konzerten — den raumgewaltigsten, volkhaftesten instrumentalen Festmusiken, die wir bis auf den heutigen Tag haben.

Händel bindet sich bei allen diesen Suiten, Sonaten und Konzerten so wenig an eine feste, fertige Form wie in jenem Klavierstück an eine fest eingegleiste Stimmenordnung. Wie im einzelnen und kleinen erscheint auch im ganzen und großen seine gewaltige Baukunst weniger als höchste, gesetzmäßige „Regulierung“ denn als vollkommenste Auswirkung eines urgründigen, naturhaften W a c h s t u m s. Daher ist auch die Händelsche „Form“ viel weniger leicht nachzurechnen als die Bachsche. So verbinden und durchdringen sich in jenen Werken Geist und Formen der Suite (der Kammer-Sonate), die sich aus mehr oder minder stilisierten Tanzformen zusammensetzt, und der (sogenannten Kirchen-) Sonate, für welche die Italiener die Satzfolge Langsam-schwer — Schnell-leicht — Langsam-schwer — Schnell-leicht aufgebracht hatten. Das Schwergewicht pflegt auf den Sonatensätzen zu liegen: dem tiefgründigen, großatmigen Gesang der langsamen Sätze und den fugierten lebhaften als den eigentlichen Arbeitssätzen. Die Tanzstücke dagegen lockern auf, so stets am Schluß — wie auch die Baumeister jener Zeit einen Festsaal nicht einfach zudecken

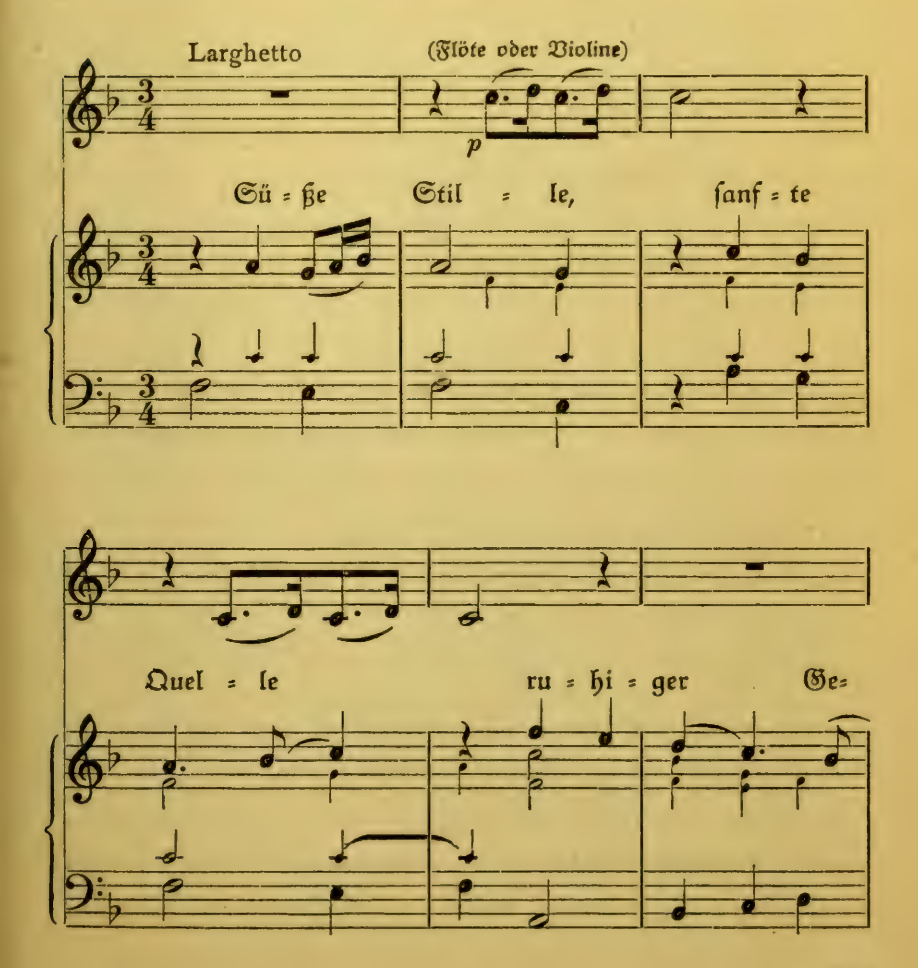
mit einer gewichtigen, zuschließenden Decke, sondern jedem Schlußgewicht entgegenwirken durch Deckengemälde, die von den Saalwänden durch gemalte Scheinarchitekturen immer höher ins Weite und Freie führen bis hinauf in den Götterhimmel. Ein solcher Schluß ist allerdings das gerade Gegenteil von den gewichtigen, wirklich zuschließenden Schlüssen der Musiker und Baumeister neuerer Zeiten. Daher sind Händels leichte, tänzerische Schlußsätze oft vergröbert oder durch Umstellung etwa an den vorletzten Platz ihrer eigentlichen Aufgabe entzogen worden.
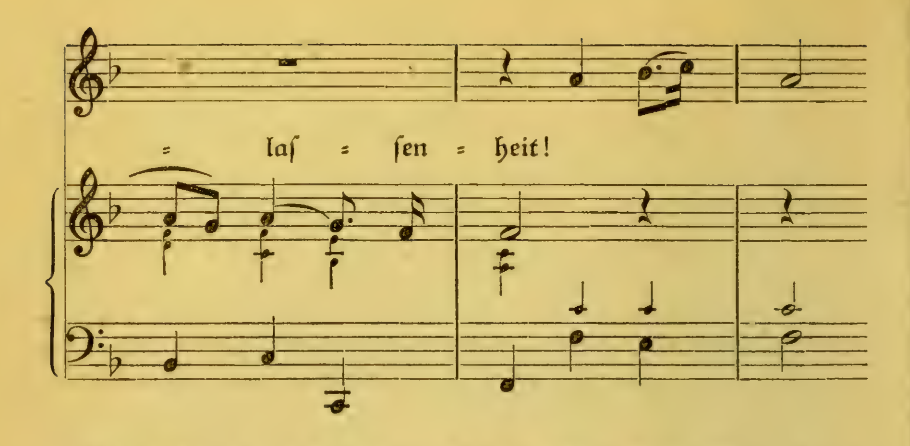
*

Für die Singstimme gibt es einen so leichten Zugang zu Händels Musik, wie es jene kleinen Tanz- und Spielstücke sind, kaum. Solche „Kleinigkeiten" hat Händel der Singstimme nicht anvertraut. Überdies: sobald das Wort zum Ton tritt und damit eigentlich leichter begreiflich werden müßte, was der Komponist mit seiner Musik gemeint hat, wird doch auch der Gegensatz offenkundiger, der zwischen dem Musik-Erleben der damaligen und der späteren Zeit besteht. Hier die Errungenschaft einer „aufgeklärten", „freiheitlichen" Zeit: das neuere Kunstlied — eine Ich-Musik, der ihr menschliches Wesen schon als „absoluter", für sich allein bestehender Wert gilt. Dort Generalbaß-Gebundenheit: die Händelsche Arie, der alles persönliche Leben aus dem allgemeinen tragenden Harmoniegrund erwächst — sehr zu unrecht hat man sie deshalb zu gewissen Zeiten als etwas Lebensfremdes, Künstliches und wohl gar Undeutsches verschrien. Auch daß sie meist die sogenannte Da-capo-Form hat, nämlich daß sie aus zwei verschiedenen Teilen besteht, deren erster nach Abschluß des zweiten noch einmal, eben „da capo", „vom Kopf an" gesungen wird — üblicherweise mit durch Stegreifveränderungen

gesteigertem Vortrag, das ist nicht ein Zeichen von Erstarrung und widerlebendiger Gleichmacherei, wie man wohl gemeint hat. Es ist wiederum ein Zeugnis dafür, daß hier die Kraft, „konzertierende" Räume der Nähe und der Weite, das Ich und die Welt in e i n e m Durchblick zusammenzufassen, mehr gilt als die Freiheit, sich beliebig gehenzulassen.

Hören wir zum Beispiel jene deutsche Arie Händels, die im gleichen Sinn wie das weltbekannte sogenannte „Largo" den Frieden der Natur besingt:

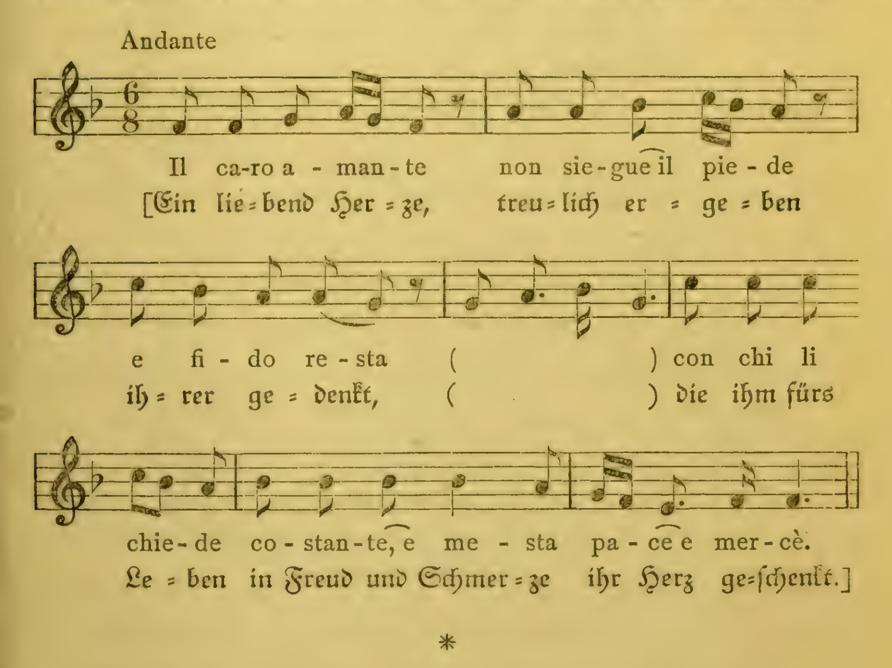




Wie ſchon das Gedichtwerk, dem Händel die Texte ſeiner deutſchen Arien entnahm, Brockes' „Irdiſches Vergnügen in Gott", mit dieſem Titel ſeine „Generalbaßnatur" betont, ſo gibt erſt recht die Händelſche Muſik dieſer Arie nicht ein nur=perſönliches Stimmungsbild: in ihr lebt das auf den Grund dringende, weltumfaſſende Naturgefühl jener vorſehungs=beſtimmten Harmonie. Was Brockes' Verſe im weiteren Verlauf ausdrücklich mit Worten geben: den Durchblick durch das gegenwärtige Naturerlebnis in die Ewigkeit, das ſagt Händel mit Brockes' Worten, dem Weſen der dacapo=Form gemäß, im Mittelteil der Arie, gleichſam im Durchblick zwiſchen die dem Naturbilde gewidmeten Eckteile; das iſt aber auch dieſer Händelſchen Muſik von Anfang an und im ganzen eingeprägt. Dieſe „Natur=Religion" iſt zum allermin=deſten nicht weniger deutſch als ein nurperſönlicher Naturgenuß. Es iſt ja auch nicht Zufall, daß das dieſer Arie nächſtverwandte „Largo" durch die Zeiten hindurch bei allen nur möglichen Anläſſen als Feiermuſik erklingt: eben weil es nicht nur=perſönliche Muſik iſt, ſondern weil es das Ewige in uns an=ruft und weil es dies tut in einer Sprache, die jeder verſteht.

Solche Sprache aber kann nur jemand ſprechen, der aus

dem Grundwesen seines Volkes heraus spricht, unbeirrt durch fremdes Wesen. Nur ein Beispiel dafür, daß in Händel auch, wenn er italienische Opern komponiert, wo wir es am allerwenigsten erwarten würden, der Herzschlag seines Volkes schlägt. Eine Melodie aus der „Alcina": der junge Ritter Ruggiero, aller fremden Bezauberung ledig — vielleicht griff Händel gerade deswegen hier auf eine Volksliederinnerung seiner Jugendzeit zurück? — singt sie „an die ferne Geliebte":



*

Arien für eine oder mehrere Stimmen oder auch Chöre in Arien- oder Fugenform sind die hauptsächlichen Bauglieder aller Händelschen Gesangswerke.

Aus Duettarien, verbunden durch kurze ariose Zwischensätze, sind die Kammerduette zusammengefügt — edelste, gehaltvollste gesangliche Kammermusik. Aus Chören und Arien verschiedener Form sind die gewaltigen Hymnen gebildet, zu

denen auch die Siegesfeiermusiken der Tedeums gehören. Diese Musik ist nicht weniger als die der Kirchenkantaten und Motetten Bachs bildhaft und sprechend, dabei aber noch elementarer aufgetürmt: Kundgebung nicht allein einer Kirchgemeinde, sondern einer religiösen Volksgemeinschaft.

Sprechgesang, meist in der Form des sogenannten trockenen (secco-)Rezitativs, das, von Akkorden der Continuo-Spieler gestützt, hauptsächlich dem Sprachrhythmus und -tonfall folgt, in besonderen Fällen auch ausdrucksvoller melodisiertes und begleitetes (accompagnato-)Rezitativ verbindet die Arien der Kantaten, Opern und Oratorien. Händel will mit diesen Werken nicht nur Bilder des vorübereilenden Lebens geben, nicht bloßes Treiben und Getriebenwerden. Der Wert des vorüberströmenden Lebens liegt ihm in den Tiefblicken auf das Bleibende der Seelen- und Charakterwerte. Daher ist ihm nicht schon die rezitativische Wiedergabe der Handlung das Wesentliche, sondern das zu einer harmonischen Einheit zusammengeschlossene Gefüge jener Tiefblicke, der Arien und Chöre. Wir können eine Händelsche Kantate, eine Oper, ein Oratorium nicht verstehen, wenn wir nur raschen, schlagkräftigen Fortgang der Handlung wollen und nicht die Besinnlichkeit aufbringen, die Arien, in denen sich das innere Leben verdichtet und bleibenden Wert gewinnt, als die eigentlichen Träger des Lebens, auch des dramatischen Lebens aufzufassen. So muß denn auch, wer diese Musik recht singen will, nicht nur etwas können, sondern auch etwas sein. Schöne Stimme und gute Technik allein tun's nicht. Anschauungs- und Gestaltungskraft, ein weiter innerer Atem, starke, wache Sinne — nicht nur des Ohrs, auch des Auges, und ein großes Herz gehören dazu. „Meine Seele hört im Sehen": diese Worte des Dichters Brockes, die sich Händel in einer seiner

deutschen Arien zu eigen machte, können wir bei allem Händel-musizieren gar nicht wörtlich und eindringlich genug nehmen.

Von den (weltlichen) Kantaten ist manche in Neuausgaben mit deutscher Übersetzung der italienischen Texte wieder leichter zugänglich geworden. Doch wird die Fülle lebenskräftiger Musik gerade des jüngeren Händel, die hier verborgen ist, noch lange nicht ihrem Wert gemäß gewürdigt. Wer hier nur überlebte Gesellschaftsmusik vermutet, der täuscht sich gründlich. Welche Schätze können da vor allem die Sopranistinnen heben! Von den leidenschaftsgewaltigen Lucrezia-, Armida-, Agrippina-Kantaten bis zu den innig-liebenswürdigen Blumenstücken vom Jasmin und der weißen Rose: eine unerschöpfliche Lebensfülle! Die Altstimmen finden wundervolle Aufgaben besonders in der dramatischen Kantate „Lungi da voi", der ernst-empfindungsvollen „Figli del mesto cor", der heiter beschwingten „Vedendo amor". Den Tenören, die damals vor allem in Italien noch im Schatten der Kastraten und Falsettisten standen, ist wenigstens ein besonders wertvolles Stück gewidmet, die englische Cäcilienkantate „Blick herab, harmonische Heilige du!". Die Bässe haben wieder reichere Auswahl, darunter die gewaltige Gewitterkantate „Cuopre tal volta il cielo", das Urwaldgemälde „Nell africane selve" — vom tiefen Cis bis zum hohen a'' hinaufreichend, mit Sprüngen über mehr als zwei Oktaven! —, eine „Trilogie der Leidenschaft": „Spande ancor di mio dispetto". Unter den umfänglicheren, für mehrere Stimmen geschriebenen Kantaten endlich sind Gipfel der Gattung die für zwei Soprane und eine Altstimme bestimmte „O come chiare e belle" (Italiens Erwachen) und — wohl die schönste — die Serenata für Sopran und Baß „Apollo und Dafne".

Wer die Reihe der Händelschen *Opern* an sich vorüberziehen läßt, dem ist sie wie eine lebensvolle, mannigfaltige Blickfolge in die Geschichte von zweieinhalbtausend Jahren. Da leben wir je ein Wegstück zusammen mit den altgriechischen Helden Theseus, Achill, Alexander, mit den altrömischen Scipio, Cäsar, Aetius, mit den asiatischen Porus, Xerxes, Rhadamist, Tamerlan, mit den Rittern Roland, Ariodant, Amadis, Rodrigo, Richard Löwenherz, mit den deutschen Führergestalten Armin, König Otto II., Kaiser Lothar, mit den großen Frauen Rodelinde, Alcina, Ariadne und vielen andern. Nicht wächst dabei irgendein Gefühl des Abstandes, so weit auch der Blick ausgreifen mag. Solches Abstandsgefühl, jede „historisierende" Betrachtung ist Händel fremd. Wie auch in den damaligen Opernhäusern die Bühne nur eine Ausweitung des Zuschauerraums ist, noch nicht eine Zauberwelt, die durch eine Kluft getrennt ist von der Wirklichkeit, so ist damals dem Opernschöpfer Gegenwart und Vergangenheit *ein* großer Lebensraum, getragen und bewegt von *einem* Lebensstrom, erfüllt von der *gleichen* Kraft starken Menschentums in Liebe und Haß, Ernst und Scherz, Tragik und Humor, erlebt und gestaltet auf jenen *einen*, bleibenden Blickpunkt hin.

Allerdings ist der Lebenswert auch dieser Opern trotz so vieler Bemühungen um ihre Wiederbelebung noch nicht wieder recht wirksam geworden, vielleicht mit deshalb, weil manche jener Wiederbelebungsversuche, trotz besten Willens in unhändelschem Geiste unternommen, mehr von ihm abschreckten als zu ihm hinführten. Dazu hat das Vorurteil von der grundsätzlichen Unzulänglichkeit der „Nummernoper", das heißt der Oper, die wie die Händelsche aus in sich geschlossenen und darum von Mathematikern leicht numerierbaren Gliedern

besteht, viel Unheil angerichtet. Denn es verkennt völlig, daß gerade durch die Kristallisation von Lebensgehalten in geschlossene Formen auch die Oper außerordentliche menschliche und künstlerische Werte gewinnt — allerdings fordert solche Kristallisation besondere Zucht und Kraft nicht allein vom schaffenden Künstler, auch von allen, die sie nacherleben und nachgestalten wollen. Nur mit dieser Kraft und der Einsicht, daß im Wechsel von Rezitativ und Arie, von vorübereilender vordergründlicher Handlung und den Kristallen der bleibenden inneren Werte, diese Werte und ihr Gesamtgefüge, die Arienfolge, das Wesentliche sind: nur mit diesen Grundvoraussetzungen, zu denen freilich noch manche andere auch technischer Art kommen, ist die Oper Händels zu ihrem wirklichen Leben zu erwecken.

Ein Beispiel dafür: Händel eröffnet seinen „Xerxes" mit jenem allbekannten „Largo", das nach seiner Angabe allerdings kein Largo, sondern ein Larghetto ist, also nicht allzu breit und schwer musiziert werden sollte. Der Held der Oper, der Perserkönig Xerxes, singt es an eine schattenspendende Platane auf die hier aus dem Italienischen übersetzten Worte:

> Schattige Ruh,
> nie gab Natur sie mir
> so hold und labevoll,
> so sanft wie du.

Wie das aufzufassen ist, ob vielleicht nur als ein bißchen Naturschwärmerei während der Mittagsruhe oder doch als etwas mehr, das sagt der Händelsche König in einem einleitenden und — ein Zeichen, daß es Besonderes zu sagen hat! — vom Orchester begleiteten Rezitativ:

Zartes Blätterdach meiner lieben Platane,
du Widerschein allwaltenden Schicksals!
Daß niemals Donner und Blitz und wilde Wetter
deinen heiligen Frieden störten,
und nie dich entweihte
räubrischer Herbstwind!

Also sieht der König den Baum nicht nur als etwas Stoffliches, eine bloße Sache. Er sieht ihn als ein lebendiges Glied der großen Natur, er sieht durch die Erscheinung hindurch auf den Blickpunkt in der Unendlichkeit, auf das in allem wirkende Wesen. In dem beseligenden Naturfrieden des Baumes — der doch, ach!, auch bedroht ist — erlebt er die höchste Macht, in der alles ruht, die frei ist von den Wirrnissen menschlicher Leidenschaften.

Hier haben wir ein Beispiel dafür, wie jene Zeit die Welt sah: nicht auf die Menschen als Hauptsache bezogen, sondern auf das hinter den Erscheinungen liegende bleibende Wesen. So wird damals auch in den Bühnenbildern der Opernhäuser der Blick nicht durch Wände und nahe Hintergründe beengt und auf die Gegenstände und Darsteller im Vordergrunde gesammelt, er wird vielmehr darüber hinweg von Kulisse zu Kulisse bis zum Blickpunkt am fernen Horizont geführt. So suchen auch die Philosophen dieser Zeit im Endlichen das Unendliche, im vergänglichen Schein die ewigen Wahrheiten. Jenes Larghetto Händels ist reiner Ausdruck dieses Weltgefühls: der innigen Verbundenheit von Gott, Natur und Mensch. Das gibt dieser Musik die religiöse Weihe.

Wie aber verläuft nun nach diesem weihevollen Eingang die Händelsche Xerxes-Oper? Da sehen wir, kaum daß das Larghetto verklungen ist, daß es nicht einmal wilder Wetter

oder schlimmer Winde bedarf, dem philosophischen König den Seelenfrieden zu rauben. Ein Liedchen, gesungen von einer süßen Mädchenstimme, genügt, ihn zum Opfer des heillosen, ach so unphilosophischen Liebesgottes zu machen und ihn samt seinem Hofstaat — nur einen trottelígen Diener und einen eisgrauen General ausgenommen — in ein Netz von Liebesleidenschaften zu verstricken. Aber es ist Händel bei alledem nicht um bloßes Lächerlichmachen menschlicher Schwächen zu tun, nicht um die bloße Komödie menschlicher Irrungen und Wirrungen. Die Komödie ist ihm nur ein phantastisches Spiel im großen, allgöttlichen Raum: jenes Larghetto ist während der Komödie stets der Richtpunkt am geistigen Horizont.

Übrigens hat Händel an den Anfang fast aller seiner großen Werke einen solchen Richtpunkt gestellt: das ist der groß und klar und kraftvoll aufgebaute feierliche Satz, der wie ein mächtiges Eingangstor seine Ouvertüren eröffnet. Indem ihm Händel einen gegensätzlichen, lebhaft-spielerischen folgen läßt — Abbild geschäftigen menschlichen Tuns und Treibens —, umreißt er mit diesen Ouvertüren von vornherein die ganze Raumtiefe der dargestellten Welt.

*

Noch weiter ausgreifend, noch tiefer gegründet, noch höher emporgeführt als in den Opern Händels ist diese Welt in seinen Oratorien. Hier strömen von allen Seiten Kräfte ein aus Leben und Dichtung. Und der reife Meister faßt sie wie in gewaltigen Brennpunkten zusammen zu machtvollen Bezeugungen jener in und über allem Menschenschicksal waltenden Grundharmonie.

In dieser Harmonie hat die übliche Scheidung von weltlich und geistlich (oder gar kirchlich) keinen Platz. Händel nimmt als Textgrundlage für oratorische Werke im weiteren Sinn

— solche, deren Abfolge, obwohl nicht immer ungeeignet für bühnenmäßige Darstellung, sich doch nur der unbeengten inneren Schaukraft in ihrer ganzen Weite erschließt — sowohl Schäferspiel („Acis und Galatea“) wie Märtyrerdrama („Theodora“), Opernbuch mit antikem Stoff („Semele“) wie gelegentlich auch an Bühnendramen sich anschließende Dramatisierungen biblischer Geschichten (von „Esther“ bis „Jephta“). Oder er legt Oden-Dichtungen zugrunde (die beiden Cäcilien-Oden Drydens, die „kleine“ und die „große“: das „Alexander-Fest“, und Miltons „L'Allegro ed il Pensieroso — Frohsinn und Schwermut“). Er greift zu sinnbildlicher Darstellung auch in der „Wahl des Herakles“ und im „Sieg der Zeit und der Wahrheit“. Er nähert sich epischer Gestaltung vor allem im „Israel in Ägypten“ und im „Messias“. Und da er nicht nur zu einer engeren Bildungsschicht sprechen will, sondern zur Nation, wendet er sich vom Italienischen der Oper ab zur Volkssprache: seine Oratorientexte sind in englischer Sprache geschrieben. Außerdem aber bevorzugt er nun mehr und mehr solche Stoffe, die dem Volke vertraut waren. Das konnten bei den puritanischen Engländern nur die ihnen von Jugend auf in Haus, Schule und Kirche nahegebrachten Geschichten des Alten Testaments sein — wobei man unter dem Bilde des „auserwählten Volkes“ eben sich selber verstand. Auch Händel hat diese Stoffe, wie alle andern, nicht historisch genommen. Gerade mit diesen biblischen Oratorien wollte er ja das unmittelbare gegenwärtige Leben der Nation packen!

Führt er doch auch in diesen Werken — das ist eine noch kaum recht gewürdigte geschichtliche Tat! — die Nation selbst in die Handlung des oratorischen Dramas ein. Worum es in der Oper zu gehen pflegte, der Widerstreit von gloria und

amore, von Heldentum und Liebe, von Mannesberuf und Weibnatur, das bleibt auch jetzt noch innerhalb des Blickfeldes. Aber es dient in einem weiteren Rahmen einem höheren Ziel. Der Einzelmensch steht hier nicht mehr nur in einer Gesellschaft von „Solisten" unter dem höchsten Blickpunkt, unter dem Walten der Vorsehung. Er ist dienendes Glied in einem großen Ganzen: seinem Volke. Indem aber Händel die Nation als die natürliche Lebenseinheit aller einzelnen in das Oratorium einführt (was sie bis dahin weder im deutschen noch im englischen Drama war), wird sie ihm zum Sammelpunkt der Blicklinien, die zu jenem höchsten Blickpunkt emporführen. Das gibt auch dem Helden eine höhere Aufgabe, als er sie in der alten Oper haben konnte, die höchste, die ihm gestellt werden kann: Führer der Nation zu sein. Volk — Führer — Vorsehung: das ist die Grund- und Ziel-Dreiklangsharmonie dieser Händelschen Gipfelwerke, der „Saul", „Samson", „Belsazar", „Judas Makkabäus" und wie sie alle heißen. Hier hat er der Nation volksgeschichtliche Schicksalsbilder vor die Seele gestellt, gewaltige nationalpolitische Lehrstücke, wenn man ihnen nur recht auf den Grund sieht.

Nun braucht Händel nicht mehr, wie im „Largo" des „Xerxes", den bleibenden Richtpunkt im philosophischen Bilde zu geben, das so leicht verkannt wird. Er macht ihn unmittelbar sinnfällig zu einer wirkenden Kraft des Dramas: der Chor, die singende Gemeinschaft, ist ihm dabei der beste Helfer.

In der Oper fand sich damals gewöhnlich nur zum guten, harmonischen Beschluß ein „Chor" zusammen — das war aber im allgemeinen nur die Schlußversammlung der Solisten, eine Bekräftigung der großen Harmonie schließlich doch allein in einem gesellschaftlichen Rahmen. Dagegen hat schon in

Händels Schäferspiel „Acis und Galathea“ der Chor der Nymphen und Hirten eine bedeutsame eigene Aufgabe: er ist Volk im Natursinne, er gibt als Stimme der Gemeinschaft in Freude und Leid, unter dem Wirken freundlicher und feindlicher Naturmächte dem Spiel die Natur- und Lebensweite und -gewalt der altgriechischen Mythe. Hier begegnet er sich mit der Aufgabe, die der Chor im antiken Drama hatte. Welche Naturkraft und zugleich Geistesmacht hat diese Chorsätze aufgetürmt: den Bergsturz-Chor, der Polyphems Kommen schildert, im „Acis“, den Hagel-Chor im „Israel“, den Eifersucht-Chor im „Herakles“, den Neid-Chor im „Saul“ und alle die andern. Wie lebensvoll schildern den Tageslauf in Land und Stadt etwa die köstlichen Chorsätze des „L'Allegro“! Nun aber wird der Chor auch Volk im politischen Sinn, vor allem in den gewaltigen Freiheitskampf-Oratorien — so im Siegesfest und in der Gefallenen-Trauerfeier des „Saul“. Auch hier sieht Händel das Volk stets im Hinblick auf die besondere Art seiner „Harmonie“. Um den Völkerpsychologen und Politiker Händel wenigstens mit einem Beispiel zu kennzeichnen: mit welch bodenlos „religiösen“ Volkschören umrahmt er die Völkerbundsversammlung im „Alexander Balus“!

Endlich aber setzt er den Chor ein zur Umfassung noch weiterer, Menschenmaß übersteigender Räume. Das geschieht oft in den großen Schluß-Chorfugen, vor allem aber im „Messias“, zumal in dem weltbekannten Alleluja-Tedeum der „himmlischen Heerscharen“ nach der Zerschmetterung der Weltrevolution und in dem das ganze Werk beschließenden, alles überstrahlenden feierlichen Chorblock: da erscheint die einfache Vierstimmigkeit — in der Wirkung ähnlich der Dreistimmigkeit in jenem Klaviersuitensatz — wie ins Unendliche

vermannigfacht, weltraumselig Himmel und Erde erfüllend und umfassend in der Harmonie des Alls.

Überhaupt übergipfelt dieses „Heilige Oratorium“ alles, was Händel sonst geschaffen, an Größe und Weite des Umblicks und Aufbaus. Es ist eine umfassende Schau der Weltgeschichte, ein großes, wohl das größte Heldengedicht, das deutscher Geist in jenen protestantischen Jahrhunderten geschaffen hat. Der Held, der Weltheiland und Weltherrscher, ist völlig entrückt der Vertraulichkeit des Jesuskults, die wir in der damaligen deutschen Kirchenmusik finden. Ja er ist auf weite Strecken hin auch dem menschlichen Bereich der Evangelien entrückt: eine überlebensgroße, heroische, mythische Gestalt. Die Grundharmonie des Werkes, von der alles erst seinen rechten Sinn erhält, ist das kraftvolle, strahlende D-dur, die rechte Helden- und Herrschertonart. Und als Kernstück der Weltgeschichte ist im Mittelteil des Oratoriums nicht etwa nur Passion, Auferstehung und Himmelfahrt dargestellt; denn erst die Aktion, das reinigende Schwert, die kämpferische Tat des Weltherrschers vollendet den Sieg. Danach aber, zu Beginn des dritten Oratorienteils — die entscheidenden Arien wurden oben bereits besprochen — stellt sich das Ich mit seinem „Ich weiß“ unverschanzt vor die Front, läuft nicht etwa nur hinter einem geistlichen Vormund her. Doch steht es auch nicht *nur* als einzelner da, sondern als ein Glied der großen Gemeinschaft: „Wenn Gott ist für *uns*, wer mag wider *uns* sein?“

Hier spricht nicht der in Händels zersplittertem Vaterland um sich greifende Geist einer selbstgerechten, tatenlosen Empfindsamkeit, die hauptsächlich um die Erbauung des lieben Ich besorgt, der tatkräftigen Erbauung des Ganzen sich mehr und mehr entfremdete. Hier spricht der in jenem Deutschland

unzeitgemäße Geist, der Händels ganzes Werk erfüllt, im Oratorium aber seinen höchsten Ausdruck gefunden hat: ein kämpferischer, fest im gewachsenen Boden gegründeter und doch weltumspannender Geist, ein Geist, der für die große Aufgabe, zu der er berufen ist, nicht nur mit Worten und Gefühlen und Gedanken und gutem Willen, sondern mit ganzer Tat sich vollpersönlich einsetzt, herzhaft und wehrhaft.

Wie schmerzlich wäre es, wenn nun, in einem neuen, anderen Deutschland, dieser Händelsche Geist gerade mit seinen größten Werken nicht endlich vollkräftig wirken könnte der fremden Herkunft gewisser Namen und Geschichten wegen! Nicht diese Namen sind wesentlich, wir brauchen sie nicht. Die Menschen, die sie tragen, sind in Händels Werk von unserm Fleisch und Blut. Das ist wesentlich. Darauf zu verzichten, hieße Verzicht leisten auf eine der mächtigsten Kraftquellen, die uns die deutsche Kunst bisher geschenkt hat.

*   *

*

Die Werke Händels

Mit Angabe der Bandzahl in der Händel-Gesamtausgabe
Friedrich Chrysanders

Instrumentalwerke

Klaviermusik. Bd. 2: Die 8 großen Klaviersuiten, 1720 von Händel selbst herausgegeben; später von Londoner Verlegern veröffentlicht eine 2. Sammlung von 8 kleineren Suiten und einer Chaconne, eine 3. von Klavierstücken verschiedener Art, eine 4. mit 6 Fugen. — Bd. 48: „Klavierbuch aus der Jugendzeit" und verschiedene Einzelstücke, dazu zeitgenössische Bearbeitungen Händelscher Opernouvertüren und -arien für Cembalo. — Unter den ergänzenden Neudrucken ist der umfangreichste die Ausgabe der „Aylesforder Stücke" mit vielen Menuetten und einigen Sätzen für zweimanualiges Cembalo.

Orgelmusik. Bd. 28: 6 Konzerte für Orgel (Cembalo, Nr. 6 ursprünglich für Harfe) mit Orchester op. 4 1738, weitere 6 als op. 7 nach Händels Tod 1760 herausgegeben. — In Bd. 48 ferner 5 Konzerte und Orgelbearbeitungen von Orchesterkonzerten.

Kammermusik. Bd. 27: 15 Kammersonaten op. 1 1724 (8 für Flöte, 2 für Oboe, 6 für Violine mit Basso continuo) und 22 Kammertrios für 2 Violinen, Flöten oder Oboen mit Basso continuo. — Bd. 48: 3 Flötensonaten mit Basso continuo und eine Gambensonate mit konzertierendem Cembalo. — Außer diesen veröffentlichte Max Seiffert noch 1 Violinsonate, 1 Flötensonate und 2 Trios aus Händels früher Zeit.

Konzertmusik. Bd. 21: 6 Concerti grossi op. 3 und weitere 5 Konzerte für Streichorchester mit Holzbläsern, dazu eine Orchestersonate mit konzertierender Violine (Violinkonzert). — Bd. 30: 12 Concerti grossi op. 6 für Streichorchester 1739. — Bd. 47 mit Ergänzungsband: Werke für großes Orchester: Wassermusik, etwa 1715, Feuerwerksmusik 1749, 3 doppelchörige Konzerte. — Bd. 48: 3 Ouvertüren und kleinere Stücke.

Gesangswerke

Kammermusik. Neun deutsche Arien für Sopran mit einer Instrumentalstimme (Violine, Flöte) und Basso continuo, nach 1724. — Bd. 50—51: 72 italienische Kantaten für eine Singstimme mit Basso

continuo. — Bd. 52: 28 italienische Kantaten mit Instrumenten. — Bd. 32: 20 italienische Duette und 2 Terzette. — Von 3 handschriftlich erhaltenen deutschen Arien aus Händels Hallischer Jugendzeit wurde eine von Max Seiffert in der Liliencron-Festschrift 1910 veröffentlicht. Der Ergänzungsband der Gesamtausgabe, der unter anderen auch diese Arien enthalten wird, steht noch aus.

Kirchenmusik. Bd. 9: Johannes-Passion 1704. — Bd. 15: Brockes-Passion 1716. — Bd. 38: Lateinische Kirchenmusik (4 Psalmen, Salve regina, Motette „Silete venti“, 6 Alleluja amen). — Bd. 34—36: Englische Psalmen, 12 Chandos-Anthems 1716—1719, 2 Trauungs-Anthems 1734—1736, das Findlingshospital- und das Dettinger Anthem 1742 und 1743. — Bd. 31: Utrechter Tedeum und Jubilate 1713. — Bd. 25: Dettinger Tedeum 1742. — Bd. 38: 3 weitere Tedeum. — Bd. 14: 4 Krönungsanthems 1727.

Opern. Bd. 55: Almira 1705. — Bd. 56: Rodrigo 1707. — Bd. 57: Agrippina 1709. — Bd. 58: Rinaldo 1711. — Bd. 59: Pastor fido 1712. — Bd. 60: Teseo 1712. — Bd. 61: Silla 1714. — Bd. 62: Amadigi 1715. — Bd. 63: Radamisto 1720. — Bd. 64: Muzio Scevola 1721. — Bd. 65: Floridante 1721. — Bd. 66: Ottone 1723. — Bd. 67: Flavio 1723. — Bd. 68: Giulio Cesare 1724. — Bd. 69: Tamerlano 1724. — Bd. 70: Rodelinda 1725. — Bd. 71: Scipione 1726. — Bd. 72: Alessandro 1726. — Bd. 73: Admeto 1727. — Bd. 74: Riccardo I. 1727. — Bd. 75: Siroe 1728. — Bd. 76: Tolomeo 1728. — Bd. 77: Lotario 1729. — Bd. 78: Partenope 1730. — Bd. 79: Poro 1731. — Bd. 80: Ezio 1732. — Bd. 81: Sosarme 1732. — Bd. 82: Orlando 1733. — Bd. 83: Arianna 1734. — Bd. 84: Pastor fido, 2. Fassung mit Prolog-Ballett Terpsichore 1734. — Bd. 85: Ariodante 1735. — Bd. 86: Alcina 1735. — Bd. 87: Atalanta 1736. — Bd. 88: Giustino 1737. — Bd. 89: Arminio 1737. — Bd. 90: Berenice 1737. — Bd. 91: Faramondo 1738. — Bd. 92: Serse 1738. — Bd. 93: Imeneo 1740. — Bd. 94: Deidamia 1741. — Bd. 46 b: Musikalische Szenen zu dem englischen Schauspiel Alceste 1749/50. — Nur in Bruchstücken erhalten: Jupiter in Argos 1739.

Oratorien. Bd. 39: La Resurrezione 1708. — Bd. 24: Il Trionfo del Tempo e del Disinganno 1708. — Bd. 53: Aci, Galatea e Polifemo 1708. — Bd. 46 a: Geburtstags-Ode 1713. — Bd. 40: Esther 1720. — Bd. 53: Acis und Galatea 1720. — Bd. 41: Esther, 2. Fassung 1732. — Bd. 29: Debora 1733. — Bd. 5: Athalia
Bd. 40: Esther 1720. — Bd. 53: Acis und Galatea 1720. — Bd. 41: Esther, 2. Fassung 1732. — Bd. 29: Debora 1733. — Bd. 5: Athalia

1733. — Bd. 54: Parnasso in festa 1734. — Bd. 12: Alexanders Fest 1736. — Bd. 11: Trauerhymne 1737. — Bd. 13: Saul 1738/39. — Bd. 16: Israel in Ägypten 1738/39. — Bd. 23: Cäcilienode 1739. — Bd. 6: L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato 1740. — Bd. 45: Messias 1741. — Bd. 10: Samson 1743. — Bd. 7: Semele 1743. — Bd. 42: Joseph 1743. — Bd. 19: Belsazar 1744. — Bd. 4: Herakles 1744. — Bd. 43: Gelegenheitsoratorium 1746. — Bd. 22: Judas Makkabäus 1746. — Bd. 33: Alexander Balus 1747. — Bd. 17: Josua 1747. — Bd. 26: Salomo 1748. — Bd. 1: Susanna 1748. — Bd. 8: Theodora 1749. — Bd. 18: Die Wahl des Herakles 1750. — Bd. 44: Jephta 1751. — Bd. 20: Sieg der Zeit und der Wahrheit 1757. — Bd. 25: Faksimile des Jephta. — Bd. 29/30: Faksimile des Messias.

Aus dem Schrifttum über Händel:

Friedrich Chrysander: G. F. Händel, Leipzig 1858—1867; 2. unveränderte Auflage 1919 (das grundlegende Werk, aber nur bis 1740 reichend).

Neumann Flower: G. F. Händel, der Mann und seine Zeit. Aus dem Englischen übersetzt von Alice Klengel. Leipzig 1925.

Joseph Müller-Blattau: G. F. Händel. Potsdam 1933.

Händel-Jahrbuch. 5 Jahrgänge, Leipzig 1928—1933. Im 5. Jahrgang Verzeichnis des Schrifttums über Händel von Kurt Taut.

G. F. Händel, Abstammung und Jugendwelt. Festschrift zur 250. Wiederkehr des Geburtstages. Halle 1935.

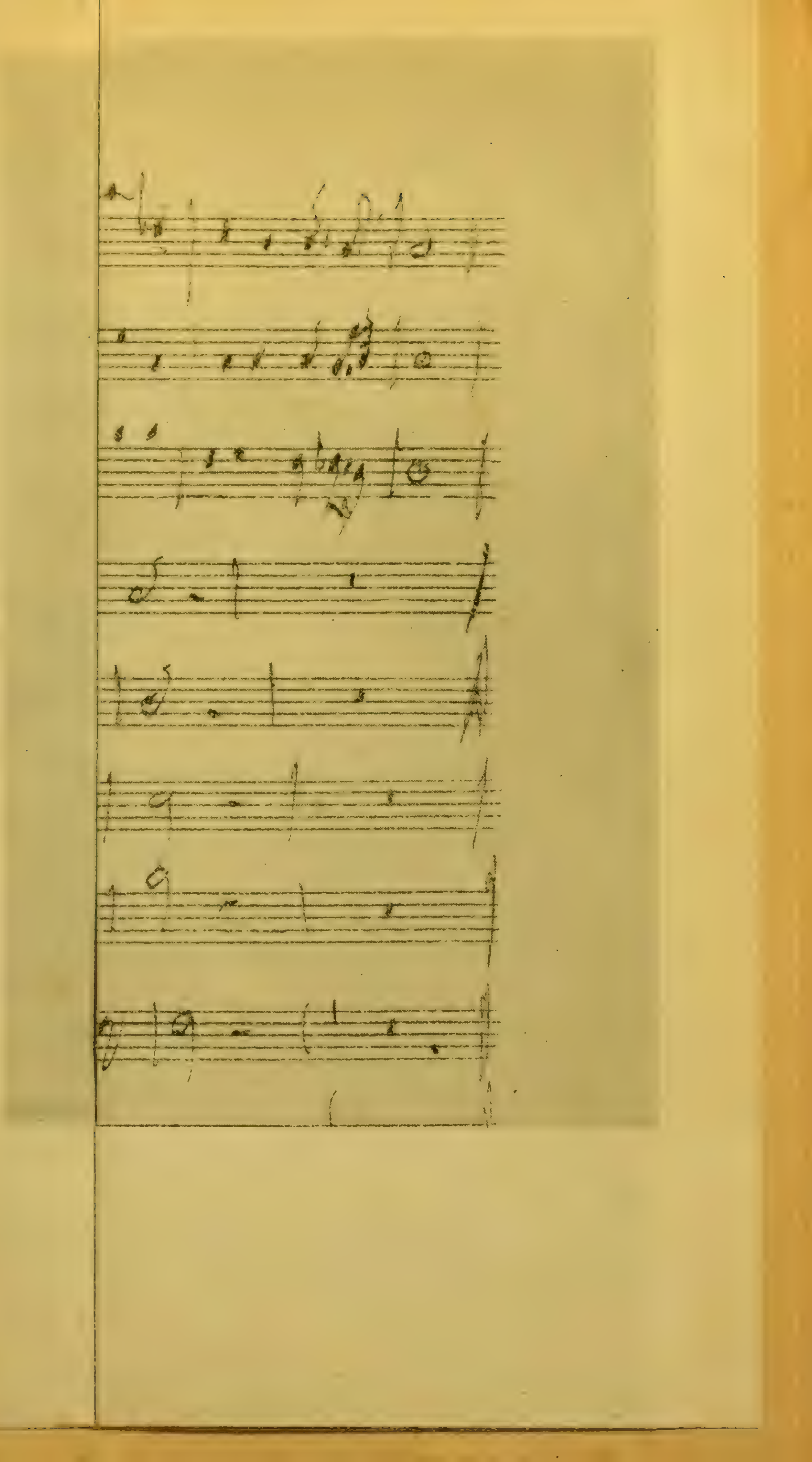
Aus der Schriftenreihe des Händelhauses in Halle:

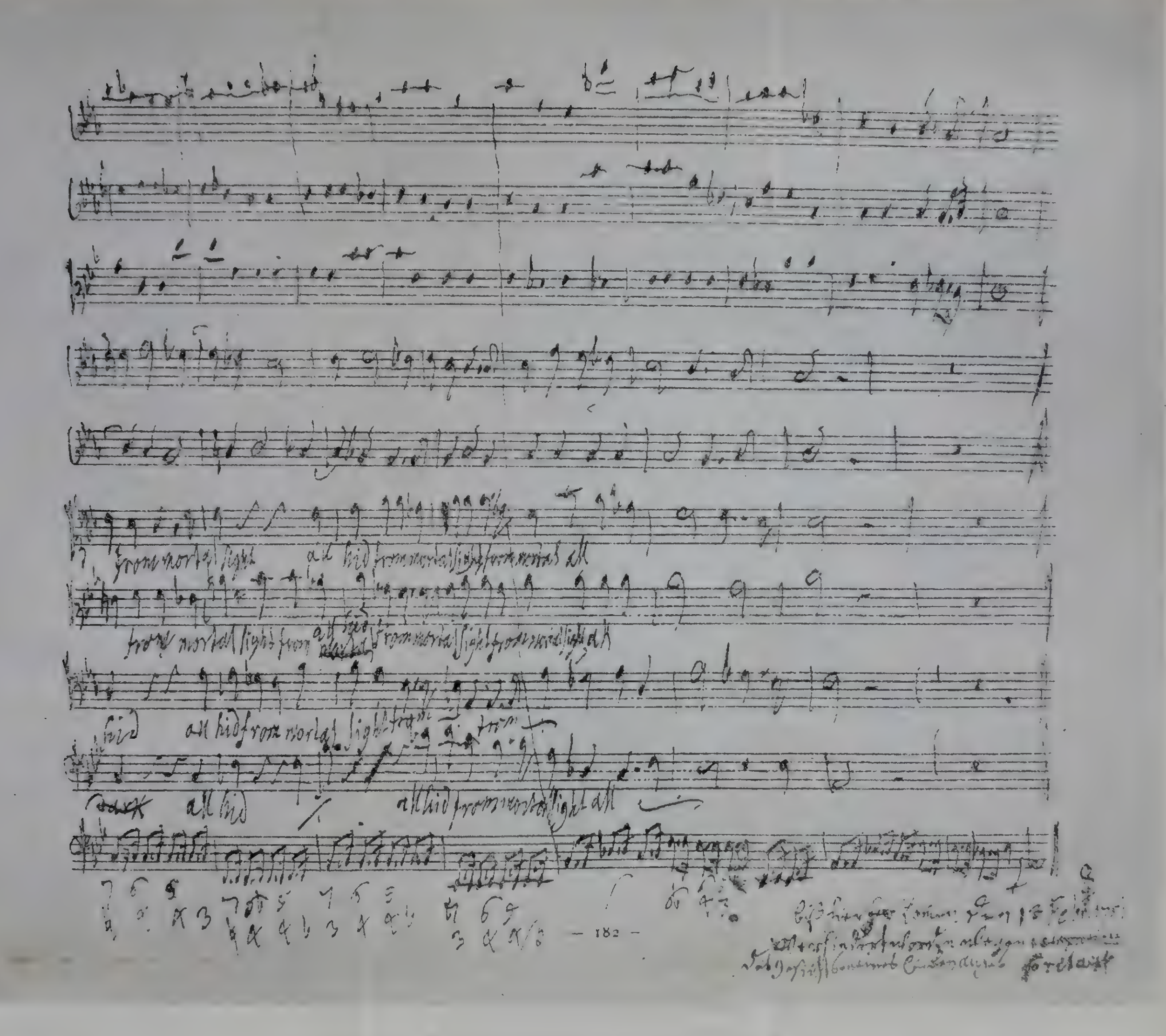
- Alfred Rosenberg: G. F. Händel. Rede bei der Feier des 250. Geburtstages Händels, Halle 1937.
- Bernhard Weißenborn: Das Händelhaus in Halle. Halle 1938.

Inhalt

Das Leben

Das Werk





Aus Händels Eigenschrift des Oratoriums „Jephta"

Schluß des Chores „How dark, o Lord, are thy decrees, all hid from mortal sight! — Wie dunkel, Herr, sind deine Entschlüsse, all' verborgen sterblichem Blick!" Dazu Händels Bemerkung: „Biß hierher komen den 13. Febr. (Mittwoch) 1751, verhindert worden wegen (durchstrichen: relaxation — Erschlaffung) des Gesichts meines linken Auges." Händel hatte gewohnheitsgemäß zunächst die vier Singstimmen mit dem Baß, dazu hier noch die beiden Oboenstimmen und — mit Mühe — die letzten Noten der Streicherstimmen niedergeschrieben. Später hat der Erblindende die übrigen Takte der Streichinstrumente in den drei oberen Systemen andeutungsweise nachgetragen.

